Neuere Lyrik
INTERKULTURELLE UND INTERDISZIPLINÄRE STUDIEN 3

Marion Rutz

Timur Kibirovs dichterisches Werk in seiner Entwicklung (1979–2009)

Ringen um Werte in einer Zeit der Umbrüche





Neuere Lyrik





Marion Rutz

Timur Kibirovs dichterisches Werk in seiner Entwicklung (1979–2009)

Ein Paradigmenwechsel Mitte der 1990er Jahre hat in der Slavistik die Gegenwartsliteratur als Thema etabliert, allerdings betraf er vor allem die postmoderne Prosa. Die Dichtung (Lyrik) erfuhr lange Zeit wenig Aufmerksamkeit. Diese Arbeit stellt einen der wichtigsten russischen Dichter der letzten Jahrzehnte vor: Timur Kibirov (*1955). Kibirovs Verstexte sind ein Seismograph der gesellschaftlichen Prozesse im spät- und postsowjetischen Russland. Immer wieder fragen sie nach moralischen, ästhetischen und religiösen Werten. Sie suchen nach einem Mittelweg zwischen den Extremen der ideologischen Verfestigung und des postmodernen Relativismus, ob sie in konzeptualistischer Manier sowjetische Ideologie dekonstruieren oder postmodern für Moral und Glauben agitieren.

Die Autorin

Marion Rutz studierte an der Universität Trier Slavistik, Geschichte und DaF und promovierte ebenda zur russischen Gegenwartsdichtung. Aktuell ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Slavische Literaturen und Kulturen der Universität Passau. Ihre Schwerpunkte in Forschung und Lehre liegen in der Russistik und Polonistik.

www.peterlang.com

Timur Kibirovs dichterisches Werk in seiner Entwicklung (1979–2009)

NEUERE LYRIK

Interkulturelle und interdisziplinäre Studien

Herausgegeben von
Henrieke Stahl, Dmitri Bak, Hermann Korte,
Hiroko Masumoto und Stephanie Sandler

BAND 3



Marion Rutz

Timur Kibirovs dichterisches Werk in seiner Entwicklung (1979–2009)

Ringen um Werte in einer Zeit der Umbrüche



PETER LANG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Zugl.: Trier, Univ., Diss., 2016

Umschlaggestaltung: © Olaf Gloeckler, Atelier Platen, Friedberg
Umschlagabbildung: Aleksandr Florenskij. Seine Transformation von G.R.
Deržavin zu Timur Kibirov basiert auf einem Porträt
von V. L. Borovikovskij.

Gedruckt auf alterungsbeständigem, säurefreiem Papier.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

D385
ISBN 978-3-631-76026-0 (Print)
E-ISBN 978-3-631-76027-7 (E-Book)
E-ISBN 978-3-631-76028-4 (EPUB)
E-ISBN 978-3-631-76029-1 (MOBI)
DOI 10.3726/b14491





Peter Lang – Berlin · Bern · Bruxelles ·
New York · Oxford · Warszawa · Wien

Diese Publikation wurde begutachtet.
www.peterlang.com

DANK

Die als endgültigen Schlusspunkt zu setzenden Dankesworte möchte ich dazu nutzen, die Menschen und Institutionen zu erwähnen, ohne die dieses Projekt nicht – oder zumindest nicht in dieser Form – möglich gewesen wäre.

Das Buch entstand als Dissertation im Bereich der Slavistischen Literaturwissenschaft an der Universität Trier, und meiner Alma Mater möchte ich zuallererst danken. Die vielen ausgezeichneten Dozentinnen und engagierten Dozenten haben mich vom ersten Semester an für die verschiedensten Bereiche der Geisteswissenschaften begeistert. Dass ich mich für eine wissenschaftliche Laufbahn in der Slavistik entschieden habe, ist der Verdienst von Henrieke Stahl. Sie hat mir die Grundlagen der Textarbeit und der russischen sowie polnischen Literaturgeschichte vermittelt, geduldig Hausarbeit um Hausarbeit durchkorrigiert, mich später als Doktorandin angenommen und bei den ersten wissenschaftlichen Gehversuchen angeleitet. Sie hat mich über Jahre ausgebildet und inspiriert. Was die Doktorarbeit angeht, danke ich ihr für die Energie und Zeit, die sie in die Lektüre von Rohkapiteln, kritisches Feedback und generell in den Nachwuchs investiert hat. Dies war mir nicht nur eine unschätzbare Hilfe, sondern ist mir auch Vorbild für die eigene Lehre.

In besonderem Maße bin ich auch Alexander Graf verpflichtet, der sich bereiterklärt hat, in der Funktion des Zweitgutachters die Dissertation auf Herz und Nieren zu prüfen und im Februar 2016 zur Disputation an die Mosel zu reisen. Er hat durch kritische Rückfragen und Hinweise auf Fehler zur Optimierung der Arbeit beigetragen und die Zweifel daran genommen, ob das Buch überhaupt das Lesen lohne.

Ob ich die Promotion ohne den wissenschaftlichen Austausch, die kollegiale Hilfe und den menschlichen Rückhalt meiner Mitpromovierenden fertiggestellt hätte, wage ich zu bezweifeln. Liebe Alla, liebe Inna – nichts war schöner als die langjährige Zusammenarbeit mit euch. Inna Ganschow, Alla Holzmann sowie Miriam Finkelstein (samt Mutter) und Svetlana Kirschbaum ist auch konkret für die muttersprachliche Unterstützung beim Korrekturlesen der Doktorarbeit zu danken. Viele Flüchtigkeitsfehler in den russischen Zitaten und Literaturangaben wären ohne sie übersehen worden – wenn etwas trotzdem durch die Maschen des Korrekturnetzwerks gefallen sein sollte, hat das natürlich die (nachlässige) Autorin zu verantworten.

Inna Ganschow und Michail Pavlovec haben bei der sprachlichen Optimierung der Übersetzung des Schlusskapitels ins Russische beigestanden. Monika Hilbert hat mir die letzten technischen Feinheiten der Formatierung beigebracht. Schließlich ist noch der Künstler und Buchgraphiker Aleksandr Florenskij zu nennen, der sich dafür gewinnen ließ, auch ein Werk *über* Kibirov mit einer Coverillustration auszustatten. Florenskijs Entscheidung für eine Aktualisierung seines „Kibirov-als-Deržavin“-Motivs, die ein Bild des mit Orden behängten

Staatsdieners von V. L. Borovikovskij (1811) als Grundlage für eine neue Übermalung wählte, ist eine sowohl adäquate wie auch provokant-ironische Darstellung von Kibirovs Position im gegenwärtigen literarischen Feld.

Dass ich an meinem Kibirov-Buch arbeiten und es so schreiben konnte, wie ich wollte, wäre ohne Stipendien und Anstellungen nicht möglich gewesen. Neben einem Landesgraduiertenstipendium und verschiedenen Beschäftigungsverhältnissen an der Universität Trier (in der Slavistik sowie am Arye Maimon-Institut) sind die Kueser Akademie für Europäische Geistesgeschichte und v. a. die *Bibliotheca Classica Petropolitana* zu nennen. Die eineinhalb Jahre, die ich im engen Kontakt mit der Petersburger Altphilologie verbringen konnte, haben mich manchmal die Gegenwartsdichtung vergessen lassen, mich Russland und der russischen Wissenschaft jedoch ganz nahe gebracht. Dem DAAD danke ich nicht nur für die Finanzierung von Tagungsreisen, sondern vor allem für die drei Monate Kurzstipendium in Moskau zu Beginn des Promotionsprojekts. Ich hatte dadurch nicht nur die Möglichkeit, Timur Kibirov zu interviewen, sondern konnte auch unschätzbare Einblicke in das literarische Feld gewinnen.

Der sichere Hafen, in dem die Doktorarbeit abgeschlossen, Disputation samt mündlicher Prüfung sowie die Drucklegung des Manuskripts vorbereitet wurden, war und ist die Universität Passau. Dass mir der Lehrstuhl für Slavische Literaturen und Kulturen zur akademischen Heimat geworden ist, dafür möchte ich Dirk Uffelmann herzlich danken. Seinen grenzenlosen Optimismus, die gezielt gesetzten Hilfestellungen und Herausforderungen, die Möglichkeit, eigene Ideen und Projekte zu realisieren, möchte ich nicht missen.

Dass ich meiner wissenschaftlichen Passion trotz nicht immer günstiger Rahmenbedingungen nachgehen konnte, verdanke ich in nicht geringem Maße meiner Familie. Ohne ihre Unterstützung hätte ich vielleicht nicht den Mut gefunden, einen so unsicheren und unberechenbaren Berufsweg wie den in die (Literatur-)Wissenschaft einzuschlagen. Ich rechne es meinen Eltern und meiner Schwester Beate hoch an, dass sie niemals Steine in den Weg gelegt haben und trotz verständlicher Skepsis nie versucht haben, mir die Entscheidung über mein berufliches Leben aus der Hand zu nehmen. Die kollektive Fürsorge zeigt sich nicht zuletzt daran, dass die farbigen Abbildungen des vorliegenden Buches aus dem familiären Budget finanziert wurden.

Abgesehen von den farbigen Extras wurde der Druck bei Peter Lang durch einen Kostenzuschuss aus Mitteln der Universität Trier im Kontext der DFG-Kolleg-Forschergruppe *Lyrik in Transition* durch Henrieke Stahl ermöglicht. Die Entstehung der Dissertation fiel in die langjährige Vorlauf- und Vorbereitungszeit für den Antrag auf dieses Kolleg. Für die Aufnahme in die Reihe *Neuere Lyrik* – der zweifellos beste Platz für vorliegendes Buch – danke ich den Herausgeberinnen und Herausgebern.

Passau, Juni 2018

HINWEIS

Vorliegendes Buch geht auf meine im September 2015 an der Universität Trier (Fachbereich II) im Bereich der Slavistischen Literaturwissenschaft eingereichte und im Februar 2016 erfolgreich verteidigte Dissertation zurück. Das Manuskript wurde für die Drucklegung leicht überarbeitet, daher blieb Kibirovs 2017 in der Literaturzeitschrift *Znamja* erschienener „historischer Roman" *Генерал и его семья* unberücksichtigt. Er bestätigt allerdings die These, dass Kibirovs aktuelles Schaffen sich von der Dichtung wegbewegt, und plausibilisiert damit den gewählten Zeitrahmen.

Neben Fehlerkorrekturen und stilistischen Glättungen wurden vier relevante Veränderungen vorgenommen:

1. Für das Problem, welcher Terminus an die Stelle von „lyrisches Ich" treten soll, wurde eine Lösung gefunden.
2. Im Rahmen einer Rezension traf ich auf den Begriff книга стихов, der in der in Kapitel 2.1.1. erläuterten spezifischen Bedeutung eine zweite terminologische Lücke geschlossen hat.
3. Ellen Ruttens 2017 erschienene Monographie *Sincerity after Communism* wurde nachträglich einbezogen.
4. Durch die Notwendigkeit, bei den Rechteinhabern die Erlaubnis zum Abdruck von Bildmaterial einzuholen, kamen insbesondere im Fall von Rezo Gabriadzes Puškin-Zeichnungen neue Erkenntnisse zu Tage.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG[1]

Ein Paradigmenwechsel Mitte der 1990er Jahre hat in der deutschsprachigen Slavistik die Literatur der Gegenwart als Forschungsbereich etabliert, sich allerdings v. a. der neuen Prosa angenommen. Die zeitgenössische Dichtung erfuhr lange Zeit weit weniger Aufmerksamkeit. Einem breiteren wissenschaftlichen Publikum sind eigentlich nur die Konzeptualisten bekannt, die den Zusammenbruch der sowjetischen Utopie literarisch spiegelten, sich in das Paradigma der internationalen Postmoderne einpassten und *auch* Gedichte verfassten. Die vielseitigen Generationen nach Dmitrij Aleksandrovič Prigov (1940–2007) und Lev Rubinštejn (*1947) – hinzunehmen könnte man Vsevolod Nekrasov (1934–2009) – sind wenig erforscht. Allerdings hat die Dynamik in den letzten Jahren international zugenommen. Im deutschsprachigen Raum hat sich die neueste russische Dichtung u. a. zu einem Forschungsschwerpunkt der Trierer Slavistik entwickelt.[2] In diesem Umfeld entstand vorliegende Arbeit zu einem der wichtigsten russischen Dichter der vergangenen drei Jahrzehnte: Timur Kibirov (so das literarische Pseudonym von Timur Jur'evič Zapoev[3]), geboren 1955. Was sein Werk auszeichnet und insbesondere für die Auslandsslavistik zu einem lohnenden Gegenstand macht, sind die sich mittlerweile über einen ansehlichen Zeitraum in Verstexten manifestierenden Beobachtungen und Kommentierungen der Entwicklungen der spätsowjetisch-postsowjetischen Gesellschaft, die sich inmitten einer Fülle von Kulturzitaten verschiedenster Provenzienz realisieren. Gemeinsamer Nenner vieler Texte ist dabei die Frage nach den moralischen, ästhetischen, religiösen Werten, die sich bald als Demontage sowjetischer Ideologeme, bald als kritische Reflexion postsowjetischer intellektueller Trends, bald als Aufstellen von eigenen Wertesystemen manifestiert. Dekonstruktion wie auch Konstruktion vollziehen sich vor dem Hintergrund der sich in der russi-

---

[1] Alle Links in diesem Kapitel wurden zuletzt am 17.04.2015 überprüft.

[2] Siehe die Tagungsbände Шталь, Хенрике; Рутц, Марион (ред.): Имидж, диалог, эксперимент. Поля современной русской поэзии. München; Berlin; Washington: Otto Sagner 2013 sowie Stahl, Henrieke; Korte, Hermann (Hgg.): Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland. Leipzig: Biblion Media 2016. Weitere Publikationen sind im Kontext des DFG-Projekts „Typologie des Subjekts in der russischen Dichtung 1990–2010“ (2015–2018) und der DFG-Forschergruppe „Russischsprachige Lyrik in Transition“ (seit 2017) zu erwarten.

[3] Im Interview Кузнецова, Инга: Тимур Кибиров – Правила игры. // ВЛ (1996) 4. 214–225. 217 gibt Kibirov/Zapoev an, dass ein Urgroßvater mit diesem Nachnamen sich im Kampf gegen die Sowjets hervorgetan habe. Letzteres habe dem Dichter damals sehr gefallen und spiegelt die anti-sowjetische Linie in seinem Frühwerk. Zur Familiengeschichte siehe das Interview mit Zapoev senior: Сид, Игорь: Юрий Запоев. Не я – отец Тимура Кибирова, а наоборот: Тимур Кибиров – мой сын. // Литер.NET. Геопоэтический сервер Крымского клуба [n. d.], http://liter.net/=/Kibirov/zapoev.htm.

schen Literatur entfaltenden literarischen Postmoderne, die in Kibirovs Gedichten der 1990er auch explizit als Bezugssystem diskutiert wird.

Von der Frage nach dem Ringen um Werte ausgehend Kibirovs Werk und dessen kulturgeschichtliche Bedeutung zu erfassen, ist das Ziel vorliegender Untersuchung. Es handelt sich um die erste umfangreichere Arbeit zu diesem Klassiker der Gegenwart außerhalb Russlands.

Das Einleitungskapitel fragt zunächst grundsätzlich nach Kibirovs Status als Gegenwartsautor; zu diesem Zweck werden verschiedene Indikatoren für eine (zumindest vorläufige) Kanonisierung herangezogen. Ein wichtiges Einzelereignis war ein Literaturskandal in den Jahren 1989/1990, auf den auch die ersten philologischen Untersuchungen zurückzuführen sind. Ausgehend von einem umfassenden und systematischen Forschungsüberblick werden anschließlich Innovativität und Relevanz der eigenen Fragestellung dargelegt sowie Parallelen zu vorhandenen Ansätzen vermerkt (Kap. 1.1). Weitere Unterkapitel führen in zwei für die Arbeit zentrale Themenkomplexe ein: Zum einen werden die im Werk artikulierten Positionen zur Tradition der sog. „staatsbürgerlichen Dichtung“ (гражданская поэзия oder лирика) und die sich verändernde Bedeutung politischer Themen betrachtet (Kap. 1.2). Zum anderen wird das für Kibirovs Schreibweise wohl charakteristischste Verfahren erörtert: der außerordentliche Reichtum an Zitaten und Anspielungen. Die Relevanz von Intertextualität manifestiert sich dabei auch explizit in poetologischen Gedichten. Weiterhin werden theoretische Positionen der literaturwissenschaftlichen Intertextualitätsforschung skizziert und ihre Anwendbarkeit auf Kibirovs Texte diskutiert (Kap. 1.3). Das Einleitungskapitel schließt mit einer allgemeinen literaturtheoretischen Verortung der eigenen Fragestellung und Arbeitsweise sowie einem Überblick über das gewählte Vorgehen und den Aufbau des Buches (Kap. 1.4).

1.1. KANONISIERUNGSINDIKATOREN, FORSCHUNGSÜBERBLICK, FRAGESTELLUNG

Das Œuvre des Moskauer Autors, der während der Perestrojka, in der Endphase des literarischen Untergrunds, debütierte, umfasst in dem als äußerste zeitliche Grenze vorliegender Untersuchung gesetzten Jahr 2014 21 als künstlerische Einheiten konzipierte Gedichtbücher (im Sinne des Terminus книга стихов, ausführlicher S. 37). 2010 erschien ein erster Roman (*Лада, или Радость*), 2014 ein ebenfalls über die Dichtung i. e. S.[4] hinausgreifendes Buch mit „musikalisch-dramatischen“ Stücken (*Муздрамтеатр*).[5] Kibirovs Werke werden seit Mitte der 1990er Jahre regelmäßig in den auflagenstärksten Literaturzeitschriften und in bekannten Poesie-Verlagen gedruckt. Die positive Wertung der Literaturszene und der mit ihr eng vernetzten Literaturkritik lässt sich an Auszeichnungen und Stipendien ablesen, wobei vier Preisen in ihrem jeweiligen Kontext eine besondere Bedeutung zukam:[6] dem mit 40 000 DM dotierten Puškin-Preis der deutschen Alfred-Töpfer-Stiftung, den Kibirov 1993 zusammen mit Dmitrij Aleksandrovič Prigov entgegennahm; dem russischen *Anti-Booker* in der Sparte ‚Dichtung‘ (1997); dem Italien-Stipendium des *Joseph Brodsky Memorial Fellowship Fund* (2000) und schließlich dem seit 2005 verliehenen, finanziell einträglichen Preis *Поэт* (2008).[7] Auch die Präsenz seiner Texte in einer großen Zahl von in- und vor allem ausländischen Anthologien spiegelt Popularität und Renommee. Es gibt u. a. Übersetzungen ins Deutsche, allerdings kein separates

---

[4] Der Terminus ‚Dichtung‘ wird als Entsprechung für russ. поэзия zur Bezeichnung von Gedichten bzw. Verstexten verwendet; auf den in der Germanistik heimischen Begriff ‚Lyrik‘, der sich nicht mit dem russischen лирика deckt, wird bewusst verzichtet, siehe Rutz, Marion: „Wohin gehört das Gedicht?“ und „Wer spricht es?“. Russische, deutsche und englische Terminologietraditionen im Vergleich. In: Stahl, Henrieke et al. (Hgg.): Typologie des Subjekts in der russischen Dichtung 1990–2010 [Druckvorbereitung].

[5] Weitere Kurzprosa beinhaltet das Buch *Три поэмы* (2006–2007) mit den Prosaminiaturen *Покойные старухи*. Der Band *См. выше* (publ. 2014) zeigt mit der „Synopsis eines Puppentrickfilmszenarios“ *Ночь перед и после Рождества* die folgenden Experimente mit dramatischen Mischformen an.

[6] Die Auszeichnungen finden sich u. a. in den Kurzbiographien der Online-Portale *Журнальный зал* (http://magazines.russ.ru/authors/k/kibirov/) und *Новая литературная карта России* (http://www.litkarta.ru/russia/moscow/persons/kibirov-t/). Informationen zu den russischen Literaturpreisen liefert Чупринин, Сергей: Русская литература сегодня. Новый путеводитель. М.: Время 2009. 621–700. Ebd. sind auch akribisch die Auszeichnungen Kibirovs verzeichnet (348–350, 349).

[7] Die beiden letzten Stiftungen haben ihre Arbeit in Anthologien dokumentiert: Скандура, Клаудия (сост.): «Рим совпал с представленьем о Риме…». Италия в зеркале стипендиатов Фонда памяти Иосифа Бродского (2000–2008). М.: НЛО 2010 (Kibirovs Gedichte: 53–70); Чупринин, С. И. (сост.): Национальная премия «Поэт». Визитные карточки. М.: Время 2010 (75–83).

Buch.[8] In der umfassenden Auswertung von Gedichtsammlungen, Literaturgeschichten und ähnlichen Quellen, die Robert Hodel seiner Meta-Anthologie mit zwischen 1940 und 1960 geborenen russischen Dichterinnen und Dichtern zugrunde legte, teilt sich Kibirov mit Ol'ga Sedakova den 3. Platz hinter Iosif Brodskij und D. A. Prigov.[9]

Ein weiteres Indiz für eine fortschreitende Kanonisierung ist die Präsenz des Dichters in russischen biographischen Nachschlagewerken[10] und in englischsprachigen Lexika.[11] Für die langfristige Rezeption spielen Literaturgeschichten und die durch sie vorgeschlagenen Einordnungen in umfassendere Zusammenhänge eine große Rolle. Kibirov wird in allen russischsprachigen Überblicksdarstellungen behandelt, die Gegenwartsdichtung (ab ca. 1990) berücksichtigen und

---

[8] *In Anthologien*: Nitzberg, Alexander (Hg., Übers.): Türspalt an der Kette. Russische Lyrik des „Arion"-Kreises. Düsseldorf: Grupello 1998. 74–77; Čečik, Feliks; Julius, Annette (Hgg.): Nur Sterne des Alls. Zeitgenössische russische Lyrik. Anthologie. Köln; Frankfurt: Kirsten Gutke 2002. 152–163 (übers. von Frank Göbler); Schmid, Ulrich (Hg., Komm.): Sternensalz. Russische Lyrik. Eine thematische Anthologie. Frankfurt a. M.: Fischer 2003. 94–96 (übers. von Christine Fischer); Laschen, Gregor; Thill, Hans (Hgg.): Leb wohl lila Sommer. Gedichte aus Rußland. Heidelberg: Wunderhorn 2004. 9–33 (verschiedene Übers.); Ingold, Felix Philipp (Hg., Übers.): „Als Gruß zu lesen". Russische Lyrik von 2000 bis 1800. Zürich: Dörlemann 2012. 32–33.

In Zeitschriften: Als Lenin noch ein Junge war. In: Schreibheft (1996) 48. 181–187 (übers. von Rosemarie Tietze); Für Denis Novikov. Zauberspruch. In: Kolik (2001) 16. 52–56 (übers. von Ferdinand Schmatz); [Auswahl kürzerer Gedichte]: Akzente 50 (2003) 5. 432–436 (übers. von Rosemarie Tietze); Rückkehr aus Schilkowa nach Konkowa. Ein Lehrgedicht [und andere Gedichte]. In: Wespennest (2003) 132. 47–51 (übers. von Erich Klein).

[9] Ich danke Prof. Hodel für die 2013 gewährte Einsicht in seine Auswertung. Die Anthologie ist inzwischen erschienen: Hodel, Robert (Hg., Übers.): Vor dem Fenster unten sind Volk und Macht. Russische Poesie der Generation 1940–60. Leipzig: Leipziger Literaturverlag 2015 (Kibirovs Gedichte: 360–375).

[10] Богданова, О. В.: Кибиров. // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь. Под общ. ред. Н. Н. Скатова. В 3 т. М.: Ольма-Пресс Инвест 2005. Т. 2. 179–182; Богомолов, Н. А.: Кибиров. // Большая российская энциклопедия. М.: Большая российская энциклопедия 2004–. Т. 13. 631–632; Шинкарук, М. А.: Кибиров. // Новая российская энциклопедия. Т. 8,1. М.: Энциклопедия 2010. 110.

[11] Weststeijn, Willem: Timur Kibirov. In: Cornwell, Neil (ed.): Reference Guide to Russian Literature. London; Chicago: Fitzroy Dearborn 1998. 450–451; Lipovetsky, Mark; Nemzer, Andrei: Timur Iur'evich Kibirov. In: Balina, Marina; Lipovetsky, Mark (eds.): Russian Writers since 1980. Detroit et al.: Thomson; Gale 2004. 137–148; Wachtel, Michael: Kibirov, Timur Iurevich. In: Smorodinskaya, Tatiana; Evans-Romaine, Karen; Goscilo, Helena (eds.): Encyclopedia of Contemporary Russian Culture. London; New York: Routledge 2007. 298–299.

sich nicht auf Segmente des Feldes beschränken, die ihn per se ausschließen.[12] Dabei wird er in der Regel in den Kontext von Postmoderne und/oder Konzeptualismus/Soz-Art eingeordnet.[13] In der westlichen Slavistik ist der Dichter ebenfalls bekannt, steht jedoch eher im Hintergrund: In der Metzler'schen Literaturgeschichte wird Kibirov im Umfeld des Konzeptualismus erwähnt,[14] Reinhard Lauer ordnet ihn (nicht ganz überzeugend) als einen dem „Arion-Kreis" zugehörigen Dichter ein[15] und in Stephanie Sandlers Überblick taucht der Name mehrfach passim auf.[16]

Neben solchen allgemeinen Daten zum Stand der Kanonisierung lässt sich ein konkreter Zeitpunkt bestimmen, zu dem Kibirov in kurzer Zeit einem größeren Publikum bekannt wurde und das Interesse von Philologen erregte. Auslöser für diesen ersten Kanonisierungsschub war sein Poem *Л. С. Рубинштейну*, dessen Publikation in der lettischen Sowjetrepublik und später in der Leningrader Presse als Skandal empfunden wurde. Am 21.08.1989 waren Ausschnitte des

---

[12] Siehe die kritische Sichtung der Lehrbuchlandschaft in: Рутц, Марион: «Каноны» современной русской поэзии. Наблюдения и перспективы. // Шталь, Хенрике; Рутц, Марион (ред.): Имидж, диалог, эксперимент. Поля современной русской поэзии. München; Berlin; Washington: Otto Sagner 2013. 37–58. 43–47.

[13] Курицын, Вячеслав: Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ 2001. 100–103 (*Соцарт любуется-2*); Эпштейн, Михаил: Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Изд. Руслана Эллина 2000. 274–283 (Ч. 5: *Границы постмодернизма > Новая сентиментальность. Тимур Кибиров и другие*) sowie die erg. und erw. Ausgabe als Lehrbuch Эпштейн, М. Н.: Постмодерн в русской литературе. Учебное пособие для вузов. М.: Высшая школа 2005. 437–447; Скоропанова, И. С.: Русская постмодернистская литература. 6-е изд. М.: Флинта; Наука 2007 [[1]1999]. 357–369 (im Anschluss an Unterkapitel zu Prigov und Rubinštejn); Богданова, О. В.: Постмодернизм в контексте современной русской литературы. 60–90-е годы XX века – начало XXI века. СПб.: Фил. фак. СПГУ 2004. 504–542 (im Rahmen des Konzeptualismus, der als eine Richtung der Postmoderne in der Dichtung eingeordnet wird); Лейдерман, Н. Л.; Липовецкий, М. Н.: Русская литература XX века (1950–1990-е годы). В 2 т. М.: Академия 2008 [die dreibändige Ausgabe datiert auf 2001]. Т. 2. 444–451 (als dritter Konzeptualist im Großkapitel zur Postmoderne).

[14] Engel, Christine: Vom Tauwetter zur postsozialistischen Ära (1953–2000). In: Städtke, Klaus (Hg.): Russische Literaturgeschichte. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2002. 349–406. 394. In der 2., akt. und erw. Aufl. 2011: 393.

[15] Lauer, Reinhard: Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart. München: C. H. Beck 2000. 886. Die Einordnung resultiert aus Nitzbergs Anthologie (bei mir in Fn.[8], S. 4 angeführt), vgl.: Рутц, Марион: «Каноны» современной русской поэзии, 43, Fn.[25]. Bei *Arion* handelt es sich um eine Literaturzeitschrift mit breitem Autorenprofil, Kibirov ist kein Stammautor.

[16] Sandler, Stephanie: Poetry after 1930. In: Dobrenko, Evgeny; Balina, Marina (eds.): The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature. Cambridge et al.: Cambridge UP 2011. 115–134. 120, 125. Der Überblick Smith, G. S.: Russian Poetry since 1945. In: Cornwell, Neil (ed.): The Routledge Companion to Russian Literature. London; New York 2001. 197–208 endet vor den Konzeptualisten.

umfangreichen Verstextes in *Atmoda* (‘Erwachen’), dem halblegalen „Informationsbulletin“ (информационный бюллетень) der Volksfront Lettlands, erschienen.[17] Die Publikation nicht-standardsprachlicher Lexik im Rahmen eines Gedichts ohne euphemistische Synonyme oder Auslassungen (...) rief nicht nur eine polemische Notiz in der *Pravda* hervor,[18] sondern ebenfalls die Rigaer Behörden auf den Plan. Offiziell wurde von der Prokuratur der Lettischen Sowjetrepublik die Aufnahme eines Strafverfahrens wegen „minderschwerem Rowdytum“ (мелкое хулиганство) gegen die Redaktion erwogen und zehn Experten aus verschiedenen Disziplinen um Gutachten zur Feststellung des Tatbestandes gebeten.

Bei einigen der angeschriebenen Experten handelte es sich um angesehene Philologen, die, teils am Anfang der 1990er Jahre, teils später, in wissenschaftlichen Publikationen auf Kibirov eingingen: 1990 stellte Aleksandr Iljušin (MGU) seine Stellungnahme zu den vier Leitfragen der Rigaer Behörde an das Ende eines Aufsatzes.[19] 2007 gab sich der vielseitige Linguist Jurij Stepanov vom Institut für Sprachwissenschaft als weiterer Gutachter zu erkennen.[20] (Stepanov gestattete mir im gleichen Jahr einen Einblick in das ihm als Gutachter zugeschickte Material.) Kibirov nannte in einem persönlichen Gespräch Michail Gasparov als weiteren Experten, was ein bei Zolotonosov erwähntes Interview bestätigt.[21] In der Sekundärliteratur ist weiterhin die Rede von Evgenij Toddes,

---

[17] Кибиров, Тимур: Л. С. Рубинштейну. // Атмода 21.08.1989. 16. Zum Hintergrund siehe Золотоносов, М. Н.: Логомахия. Поэма Тимура Кибирова «Послание Л. С. Рубинштейну» как литературный памятник. М.: Ладомир 2010. Die Seitenangabe der Atmoda-Publikation wurde nach Zolotonosov (Fn.[16], Seite 155) korrigiert: Die Bibliographie Куллэ, Виктор; Натаров, Евгений: Тимур Кибиров: Избранная библиография. // ЛО (1998) 1. 40–43 nennt S. 5, was jedoch nicht mit dem mir zur Verfügung stehenden Material übereinstimmt. Auf der mir überlassenen Kopie (siehe unten, Abb. 2) fehlt die Seitenangabe, wahrscheinlich handelt es sich um die letzte Seite der Zeitung, was zu Zolotonosovs Angabe passt.

[18] Соломенко, Евгений: Мрак да перетак. // Правда 02.09.1989. 3.

[19] Илюшин, Александр: Ярость праведных. Бранное слово русской поэзии. // Русская альтернативная поэтика. М.: Фил. фак. МГУ 1990. 121–134. 130–132. Auf S. 134 wird als Anhang die Mitteilung der Rigaer Prokuratur über die Einstellung des Verfahrens zitiert.

[20] Степанов, Юрий: Концепты. Тонкая пленка цивилизации. М.: Языки славянских культур 2007. 176–191 (*Тимур Кибиров – поэт концептов*). Er veröffentlichte, ähnlich wie Iljušin, das Schreiben über die Verfahrenseinstellung als Faksimile. Diese Quelle sowie eine knappe Kommentierung der Angelegenheit: ebd., S. 177–178.

[21] Золотоносов, М. Н.: Логомахия [2010], 35–36 bzw. Endnote[27] (S. 158) verweist auf ein Interview aus der Tartuer Studentenzeitschrift *Alma Mater* (April 1990, № 2), das wahrscheinlich in folgender Online-Version benutzt wurde: Горный, Е.; Кузовкин, Д.; Пильщиков, И.: «Я не имел намерения переводить Ариосто... Я хотел его просто прочитать.» Интервью с М. Л. Гаспаровым. 20.03.1990 [ursprünglich: *Alma Mater* (Тарту) 2, апрель 1990], http://www.zhurnal.ru/staff/gorny/texts/ml_gasparov.html. Mein Gespräch mit Kibirov fand am 13.05.2007 statt, ermöglicht durch ein Stipendium des DAAD.

der 1990 in einem Artikel auf die Skandalpublikation einging.[22] Toddes' Name findet sich nicht auf der der Anfrage der Prokuratur beigelegten Gutachterliste in Stepanovs Unterlagen. Allerdings erinnert die Einleitung von Toddes' Text an die Fragen der Staatsanwaltschaft, so dass offen bleibt, inwieweit er vielleicht doch – etwa als Ersatzkandidat – in das Verfahren einbezogen war.

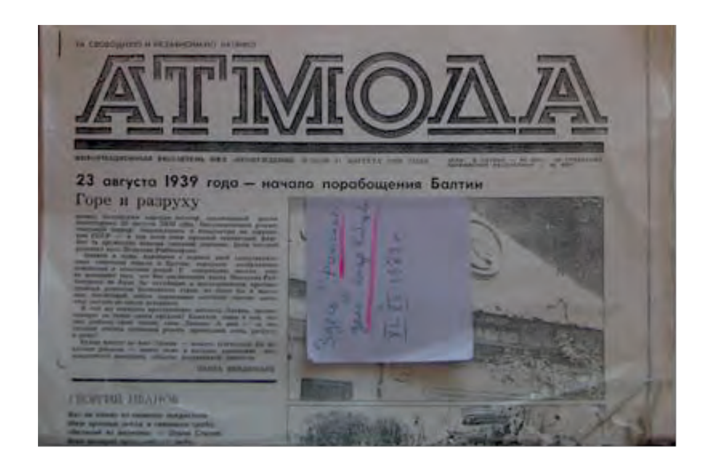
Obwohl Toddes, Iljušin und weitere Kommentatoren sich auf die Frage nach der Angemessenheit von „obszöner Lexik" im literarischen Text und auf die Publikation als kulturgeschichtlichen Wendepunkt konzentrierten, ging es bei der Affäre um mehr als Fragen des Geschmacks oder das Verständnis von „guter" Literatur. Kibirovs Text erschien in einem politisch sensiblen Kontext. In der gleichen Nummer von *Atmoda*, die kurz vor dem 50. Jahrestag des Molotov-Ribbentrop-Paktes herauskam (23. August 1939 bzw. 1989, siehe Abb. 1), finden sich beispielsweise ein Entwurf für die Konstitution einer unabhängigen Lettischen Republik sowie ein Leitartikel, der faschistische und sowjetische Okkupation gleichsetzt. Kibirovs Poem wurde stark verkürzt (siehe Abb. 2) und verkündet in dieser Form die klare Botschaft vom Zusammenbruch der Sowjetunion, die so im Original nicht vorhanden ist. *Л. С. Рубинштейну* wurde als weitere Waffe für den Kampf um die Abspaltung bzw. Unabhängigkeit instrumentalisiert. Entsprechend zielte die Reaktion der Behörden weniger auf den Autor als auf die Redaktion des Printorgans der Lettischen Volksfront (Aleksej Grigor'ev sowie seinen Stellvertreter Vladimir Linderman) und hatte somit durchaus eine politische Stoßrichtung.[23]

Man fragt sich, ob eine bestimmte (antiseparatistische) Gruppe hinter der Anzeige stand und wie groß das Interesse der Behörden an einer Strafverfolgung war, da zumindest mit Iljušin, Stepanov und Gasparov wohlwollende Experten ausgewählt wurden. Im Februar 1990 benachrichtigte die Prokuratur die Gutachter von der Einstellung des Verfahrens. (Schon am 4. Mai 1990 sollte der Oberste Sowjet der Lettischen SSR die Unabhängigkeit proklamieren.)

---

[22] Тоддес, Евгений: «Энтропии вопреки». Вокруг стихов Тимура Кибирова. // Родник (1990) 4. 67–71.

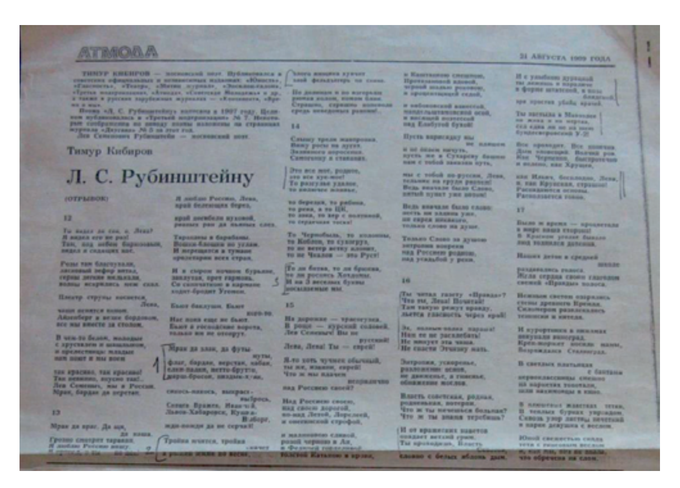
[23] Zu den Jurij Stepanov für die Expertise zugesandten Materialien gehören Stellungnahmen von Grigor'ev und Linderman, jedoch nicht von Kibirov.



АТМОДА

23 августа 1939 года — начало порабощения Балтии

Горе и разруху



АТМОДА 21 АВГУСТА 1989 ГОДА

Тимур Кибиров

Л. С. Рубинштейну

(ОТРЫВОК)

Abb. 1: „Atmoda“ aus den Unterlagen von Jurij Stepanov; Notiz „Здесь «рижское дело» поэта Кибирова, XI– XII 1989 г.“
Abb. 2: „Atmoda“ aus den Unterlagen von Jurij Stepanov; verkürzter Text von Л. С. Рубинштейну

Obwohl Michail Zolotonosov, der nach Verfahrensende die Publikation des Poems in der Leningrader Zeitung *Čas pik* initiierte,[24] 2010 eine Monographie zu *Л. С. Рубинштейну* und den Hintergründen von Publikation und Rezeption

[24] Час пик. 17.09.1990. 7. Dem Verstext geht ein einleitender Kommentar von Zolotonosov voraus; darüber steht in fetten Lettern der Gesamttitel *Обломки империи*.

veröffentlichte,[25] bleibt bzgl. des baltischen Kontextes einiges offen. Für Zolotonosov erhielt der Text erst durch die Publikation in *Čas pik* seine kulturgeschichtliche Bedeutung, er schreibt als Zeitzeuge aus russischer Perspektive.

Ausgelöst durch das Skandal-Poem setzte früh die erste Phase einer literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Kibirovs Werk ein. Inzwischen gibt es – vor allem in Russland – relativ viele Studien, meist kürzere (und wohl kurzlebige) Tagungsbeiträge. Neben einigen umfassenderen Aufsätzen sind an Literatur v. a. Zolotonosovs schon erwähnter Kommentar im Buchformat sowie die drei Dissertationen von Dmitrij Bagrecov (2005), Ekaterina Visnap und Roza Nurmuchamedova (beide 2008) zu nennen.[26] Im englisch- und deutschsprachigen Raum kommt man auf ein Dutzend Aufsätze und Artikel, die eigenen Publikationen nicht mitgerechnet. Die Forschung – literarturkritische Artikel und Rezensionen sind in folgender Übersicht nur am Rande berücksichtigt – kreist um eine Handvoll Themen:

1. *„Obszöne" Lexik*. Am Anfang der philologischen Beschäftigung steht das Interesse an Kibirovs Tabubrüchen und ihrer Einordnung in den kulturgeschichtlichen Kontext. 1990 gibt Aleksandr Iljušin einen Überblick über die Verwendung von Jargon (мат) in der Literatur und klassifiziert Kibirovs Text dabei, wie erwähnt, als legitim. Zeitgleich äußert sich Toddes in einem vierseitigen publizistischen Artikel zur Angemessenheit der „obszönen" Sprache, 1991 bezieht Zolotonosov ähnlich Stellung.[27] Beide problematisieren dabei v. a. die Vorstellungen der sowjetischen Leserschaft von „guter" Literatur. Die Frage nach dem Kulturbruch steht auch hinter Zolotonosovs Monographie von 2010, die *Л. С. Рубинштейну* samt historischem Kontext ausführlich, aber subjektiv, kommentiert.[28] Andrej Zorin sieht in Kibirovs Poem sogar den Moment, in dem nach der politischen und ästhetischen auch die moralische Zensur zu fallen begann.[29]

---

[25] Золотоносов, М. Н.: Логомахия. Поэма Тимура Кибирова «Послание Л. С. Рубинштейну» как литературный памятник. М.: Ладомир 2010.

[26] Багрецов, Д. Н.: Т. Кибиров. Творческая индивидуальность и проблема интертекстуальности. Екатеринбург 2005 (als Buch unter dem abweichenden Titel: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та 2005); Нурмухамедова, Р. А.: Лирический субъект в поэзии Тимура Кибирова. М. 2008; Виснап, Е. Э.: Фигуры как средство изображения в художественном тексте (на материале поэтических текстов Тимура Кибирова). Великий Новгород 2008. Die Typoskripte sind über die Dissertationsdatenbank der Russischen Staatsbibliothek zugänglich.

[27] Илюшин, Александр: Ярость праведных (der Vortrag ist datiert auf März 1990); Тоддес, Евгений: «Энтропии вопреки». Вокруг стихов Тимура Кибирова. // Родник (1990) 4. 67–71; Золотоносов, Михаил: Логомахия. Знакомство с Тимуром Кибировым. Маленькая диссертация. // Юность (1991) 5. 78–81.

[28] Auffällig ist neben dem Lob der eigenen Leistung insbesondere die ablehnende Haltung gegenüber dem Untersuchungsobjekt: Den künstlerischen Wert des Textes bewertet Zoloto-

2. *Kommentierung lebensweltlicher Realien*. Ähnlich wie Jurij Stepanov[30] und Zolotonosov, der in seinem Buch zahlreiche in *Л. С. Рубинштейну* erfasste Realien und Zitate erläutert, haben weitere Wissenschaftler erkannt, dass Kibirovs Frühwerk zunehmend der Kommentierung bedarf. I. L. Fal'kovskij unternahm 1997 in Kooperation mit dem Dichter eine Aufschlüsselung des Poems *Лесная школа*.[31] Nikolaj Bogomolov wies auf die Grenzen dieses Auto-Kommentars hin und stellte neben die auktorialen Erläuterungen die eigenen.[32] Einen methodologisch und technisch innovativen Versuch zur Fixierung der entschwindenden semantischen Kontexte unternahm Oleg Lekmanov mit einem kollektiven Blog-Kommentar zum Prolog von *Сквозь прощальные слезы*.[33] In Richtung einer Intertextualitätsanalyse im engeren Sinne, die auf Literaturzitate fokussiert, geht E. V. Markasova.[34] I. S. Skoropanova erläutert in ihrem Postmoderne-Lehrbuch ebenfalls einige zentrale Referenzen des zitatdichten Textes *Сквозь прощальные слезы*,[35] mit dem sich in auch Katharine Hodgson beschäftigte.[36]

nosov als relativ gering (z. B. Золотоносов, М. Н.: Логомахия [2010], 87), er breitet kompromittierende Informationen zum Autor aus (43–44, 57–58).

[29] Зорин, Андрей: Легализация обсценной лексики и ее культурные последствия. In: Freidin, Gregory (ed.): Russian Culture in Transition. Selected Papers of the Working Group for the Study of Contemporary Russian Culture 1990–1991. Stanford: Department of Slavic Languages and Literatures 1993. 123–144.

[30] Степанов, Юрий: Концепты, 176–191.

[31] Кибиров, Т. Ю.; Фальковский, И. Л.: Утраченные аллюзии. Опыт авторизованного комментария к поэме «Лесная школа». // Philologica 4 (1997) 8/10. 289–306, http://www.rvb.ru/philologica/04rus/04rus_kibirov.htm.

[32] Богомолов, Николай: Из комментария к тексту Кибирова. // Богомолов, Николай: От Пушкина до Кибирова. Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М.: НЛО 2004. 509–516; 605–606 (ursprünglich als Anhang zu seinem Aufsatz *«Пласт Галича» в поэзии Тимура Кибирова.* // НЛО (1998) 32. 108–111).

[33] Die Blogbeiträge sind über das soziale Netzwerk *livejournal* (russ. ЖЖ – *Живой журнал*), unter alik_manov zugänglich, die Einstiegsseite vom 2005-03-12 findet sich unter http://community.livejournal.com/ru_lit/206083.html#cutid1. Das Projekt ist mit einer elektronischen Fachzeitschrift verlinkt: Лекманов, Олег & Team LJ: Опыт коллективного комментария к «Вступлению» поэмы Тимура Кибирова «Сквозь прощальные слезы». In: Toronto Slavic Quarterly (2005) 13, http://www.utoronto.ca/tsq/13/index13.shtml.

[34] Маркасова, Е. В.: Историко-культурный контекст постмодернистской цитаты (времена года в поэме Т. Кибирова «Буран»). // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории 2. Под ред. Л. П. Репиной, В. И. Уколовой. М.: УРСС 2000. 248–262.

[35] Скоропанова, И. С.: Русская постмодернистская литература, 357–369 (Каталогизирующая деконструкция: поэма Тимура Кибирова «Сквозь прощальные слезы»).

[36] Sie trug zu *Сквозь прощальные слезы* auf dem BASEES-ICCEES Kongress 2013 vor. Hodgson, Katharine; Smith, Alexandra: Introduction: Twentieth-Century Russian Poetry and the Post-Soviet Reader. Reinventing the Canon. In: Hodgson, Katharine; Smith, Alexandra (eds.): Twentieth-Century Russian Poetry. Reinventing the Canon. Cambridge (UK): Open

3. *Intertextualitätsanalysen*. Die Analyse einzelner Texte, bestimmter Textensembles oder auch des Gesamtwerks auf die dialogische Auseinandersetzung mit bestimmten literarischen Vorgängerinnen und Vorgängern oder bestimmten intertextuellen Formationen hin hat sich zu der wohl populärsten und produktivsten Fragestellung innerhalb der Kibirov-Forschung entwickelt: Tat'jana Čeredničenko beschäftigte sich mit Lied-Zitaten,[37] Nikolaj Bogomolov und Oleg Lekmanov mit dem Verhältnis zu den sog. Barden.[38] Es gibt zwei Skizzen zu Esenin-Bezügen (die allerdings kaum am Text arbeiten);[39] als Dialog mit Čechov wurde Kibirovs Positivwertung des Spießertums behandelt.[40] Auffallend viele Beiträge behandeln die Puškin-Bezüge in den Büchern der 1990er Jahre.[41]

Book Publishers 2017, https://doi.org/10.11647/OBP.0076. 1–42. 18–21 streift Kibirovs Werk hinsichtlich des Umgangs mit dem sowjetischen Kulturerbe und des instutionellen Umbruchs.

[37] Чередниченко, Татьяна: Песни Тимура Кибирова. // Арион (1995) 1. 15–26 (= http://magazines.russ.ru/arion/1995/1/2_mono1.html).

[38] Богомолов, Н. А.: «Пласт Галича» в поэзии Тимура Кибирова. // НЛО (1998) 32. 91–108 [= // Богомолов, Николай: От Пушкина до Кибирова. Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М.: НЛО 2004. 486–508; 602–605]; Лекманов, О. А.: Тимур Кибиров на фоне Булата Окуджавы. // Новый филологический вестник (2014) 4. 124–129 [via elibrary.ru].

[39] Poynter, Erich: Die doppelte Utopie des lyrischen Zyklus. Sergej Esenin und Timur Kibirov. In: Ibler, Reinhard (Hg.): Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen. Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang 2000. 425–437; Самоделова, Е. А.: Есенинские строки в культурной традиции: момент взаимовлияний (на примере стихотворений А. Финкеля и Т. Кибирова). // Материалы и исследования по рязанскому краеведению. Т. 8. Отв. ред., сост.: Б. В. Горбунов. Рязань: Политех 2005. 262–270.

[40] Vgl. das Autoreferat Бондарев, А. Г.: Чеховский миф в современной поэзии. Красноярск 2008 [via http://chekhoved.ru/index.php/library/dissert/58-bondarevavtoref].

[41] Zu Kibirovs Poem *Сортиры*: Wachtel, Andrew: The Youngest Archaists. Kutik, Sedakova, Kibirov, Parshchikov. In: Sandler, Stephanie (ed.): Rereading Russian Poetry. New Haven; London: Yale UP 1999. 270–286; 344–347; Шапир, М. И.: Семантические лейтмотивы ирои-комической октавы (Байрон – Пушкин – Тимур Кибиров). // Philologica (2003/2005) 8. 91–168, http://www.rvb.ru/philologica/08pdf/08shapir.pdf [Kurzfassung unter: http://www.rvb.ru/philologica/08rus/08rus_shapir.htm]; Гуменная, Г. Л.: Пушкинская жанровая традиция в поэзии Тимура Кибирова (поэма «Сортиры»). // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского (2009) 6 (2). 44–45 [via elibrary.ru]; Гуменная, Г. Л.: «Болтовня» и повествовательная манера в поэме Тимура Кибирова «Сортиры». // Известия Уральского гос. ун-та. Сер. 2: Гуманитарные науки (2011) 2. 156–163 [via elibrary.ru]. Im Rahmen der allgemeinen Puškin-Rezeption: Зубова, Людмила: Деконструированный Пушкин (Пушкин в поэзии постмодернизма). // Пушкинские чтения в Тарту 2. Тарту 2000. 364–384, http://www.ruthenia.ru/document/390753.html; Скворцов, А. Э.: Восприятие и интерпретация творчества Пушкина в современной российской поэзии 1980–1990-х гг. // Ученые записки Казанского гос. ун-та 136 (1998). 96–106; Северская, О. И.: Пушкин и его читатель (аллюзия и цитата как способы создания подтекста в поэзии 1990-х годов). // Пушкин и поэтический язык XX века. М.: Наука 1999. 270–289.

Selten thematisiert wurden dagegen Bezugnahmen auf Zeitgenossen wie Sergej Gandlevskij[42] sowie auf jüngere Klassiker wie Iosif Brodskij[43] oder Vladimir Nabokov.[44] Ljudmila Zubovas Kibirov-Kapitel untersucht schließlich Intertextualität als zentrales Merkmal seines Schaffens und unter Berücksichtigung exemplarischer Gedichte.[45]

Den bislang wichtigsten Beitrag zu den intertextuellen Referenzen sowie zum Werk im Ganzen stellt die Ekaterinburger Dissertation von Dmitrij Bagrecov dar, die ausgehend von den Schlüsselbegriffen „schöpferische Individualität" und „Intertextualität" eine Vielzahl von Aspekten behandelt – darunter Kibirovs Verhältnis zu Puškin („Autorität"), Blok („Opponent") und den Akmeisten („Vorgänger").[46]

4. *Postmodernizität*. Neben den Intertextualitätsanalysen ist Kibirovs Zugehörigkeit zur Postmoderne ein Thema, das in vielen Arbeiten wiederkehrt. Die Untersuchungen, die diese Frage ins Zentrum stellen, sind allerdings meist kurz, allgemein gehalten und unzureichend durch Analysen oder Textbelege gestützt.[47] Einen ungewöhnlichen Fokus wählte Gurtueva, die den Moskauer Dichter Mitte der 1990er in die russischsprachige postmoderne Dichtung *des*

---

[42] Епишкина, Н. Г.: Между традицией и постмодернизмом: Набоков, Кибиров, Гандлевский. // Научно-практическая конференция: МГПУ в реализации городской целевой программы «Модернизация московского образования (Столичное образование-3)». Сост., отв. ред.: Н. П. Пищулин. М. 2002. 71–73.

[43] Федорова, Людмила: Суровый Дант и насмешливый Кибиров. // Литературная учеба (1998) 2. 109–114.

[44] Десятов, В. В.: Набоков и русские постмодернисты. Барнаул: Изд-во Алтайского ун-та 2004 (zu Kibirov 265–286).

[45] Зубова, Людмила: Языки современной поэзии. М.: НЛО 2010. 200–229 (*Тимур Кибиров: переучет в музее словесности*).

[46] Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность; von ihm sind mehrere Aufsätze erschienen, die in der Regel Teilkapitel der Dissertation umfassen (siehe Literaturverzeichnis).

[47] Beispielsweise Яковлева, И. П.: Элементы постмодернистского сознания в творчестве Тимура Кибирова. // Русский постмодернизм. Предварительные итоги. Ч. 1. Ставрополь: Ставропольский гос. ун-т 1998. 166–171; Оганесян, А. В.: Кибиров – постмодернист. // Филология, журналистика, культурология в парадигме современного научного знания. Ч. 1. Ставрополь: Ставропольское кн. изд-во 2004. 57–59; Пожидаева, О. В.: Своеобразие субъектно-объектной организации произведений Т. Кибирова и В. Пелевина (к вопросу о традициях в литературе современного постмодернизма). // Классика и современность. Актуальность, традиция, новаторство. Отв. ред.: О. В. Полежаева. Т. 1. Мурманск: Мурманский ГПУ 2004. 48–51. Eine positive Ausnahme ist Гуськова, Н. А.: Тимур Кибиров как антипостмодернист. // Кафедральные записки. Вопросы новой и новейшей русской литературы. Гл. ред.: А. П. Авраменко. М.: МАКС Пресс 2005. 101–119, was den 1. Teil des Aufsatzes betrifft.

Nordkaukasus einordnet.[48] Zu Kibirovs Postmodernizität haben sich aber auch bekannte Forscher geäußert: Michail Gasparov nennt die Resemantisierung bestehender poetischer Formen als wichtige Entwicklungstendenz der aktuellsten Dichtung und führt Timur Kibirov (sowie Lev Rubinštejn) als Beispiel an.[49] Er vermeidet zwar den Begriff, dennoch ist die von ihm beobachtete offene Zitation fremder Metren in das Postmoderne-Paradigma einzuordnen. Willem Weststeijn klassifiziert Kibirov explizit als Konzeptualisten, nennt seine Schreibweise (Karnevalismus, Zitathaftigkeit) explizit postmodern, sieht in dem Vorhandensein einer eigenen Stimme allerdings eine Abweichung.[50] In den schon erwähnten Lehrbüchern mit Postmoderne-Fokus werden insbesondere bei Lejderman/Lipoveckij postmoderne und nicht-postmoderne Charakteristika erörtert (siehe Kap. 7, Fn.[891], S. 271).

Rutten zählt Kibirov in ihrer gerade erschienenen Monographie zu den Vertretern der „Neuen Aufrichtigkeit“ (New Sincerity, Новая искренность),[51] einem in der russischen Kultur sowie international zu beobachtenden Trend, der sich gegen die Postmoderne positionierte und oft als deren Ablösung verstanden wird. Rutten plädiert dabei dafür, *New Sincerity* nicht generell als ‚post-

---

[48] So das Thema der Habilitationsschrift: Гуртуева, Т. Б.: Постмодернизм в системе национальной культуры (типологические связи русской литературы и русскоязычной поэзии Северного Кавказа). Автореферат. Махачкала 1997. Siehe auch ihr Buch Гуртуева, Т. Б.: Маленький человек с большой буквы. Поэзия Северного Кавказа в контексте постмодернизма. Нальчик: Эльбрус 1994 sowie diverse Aufsätze.

[49] Гаспаров, М. Л.: Русский стих как зеркало постсоветской культуры. // НЛО (1998) 32. 77–83. Der Aufsatz schließt die 2. Auflage seiner Formengeschichte der russischen Dichtung ab: Гаспаров, М. Л.: Очерк истории русского стиха. Изд. 2-е, доп. М.: Фортуна Лимитед 2000 [[1]1984]. 306–314.

[50] Weststeijn, Willem: Timur Kibirov. In: Cornwell, Neil (ed.): Reference Guide to Russian Literature. London; Chicago: Fitzroy Dearborn 1998. 450–451 sowie die erweiterte Fassung: Weststeijn, Willem: Timur Kibirov. In: Andrew, Joe; Reid, Robert (eds.): Neo-Formalist Papers. Contributions to the Silver Jubilee Conference to Mark 25 Years of the Neo-Formalist Circle. Amsterdam: Rodopi 1998. 269–281.

[51] Rutten, Ellen: Sincerity after Communism. A Cultural History. New Haven; London: Yale UP 2017. Ein wichtige Ideengeber war Michail Ėpštejn (ix), dessen (ins Englische übersetzte) Arbeiten auch den internationalen Diskurs geprägt hätten (169). Er klassifiziert Kibirov als Vertreter der „Neuen Sentimentalität“ (vgl. den Beitrag *Новая сентиментальность. Тимур Кибиров и другие* in: Эпштейн, Михаил: Постмодерн в России, 274–283 bzw. Эпштейн, М. Н.: Постмодерн в русской литературе, 437–447) und ordnet diese Strömung am Rand der Postmoderne ein; der entsprechende Buchteil trägt den Titel *Границы постмодернизма*. (Der zugrunde liegende Aufsatz erschien im Jahr 1996, siehe Эпштейн, М. Н.: Постмодерн в русской литературе, 447). Ėpštejn subsumierte unter ‚Neuer Sentimentalität‘ weitere Begriffe bzw. Trends und machte diese bekannt: новая искренность (D. A. Prigov) und критический сентиментализм (Sergej Gandlevskij). Diese Termini werden in Rutten, Ellen: Sincerity after Communism, 81–84 ebenfalls als Teil der Begriffsgeschichte diskutiert. Siehe auch: 89–90 (Gandlevskij) und 93–100 (Prigov).

postmodern‘ einzuordnen, sondern als genuines Thema der (russischen) Postmoderne zu verstehen.[52] Kibirov wird mehrmals beiläufig erwähnt[53] und sein Werk würde diese These stützen. Im Zentrum der Untersuchung stehen allerdings Prigov, Sorokin sowie die Neuen Medien.

5. *Stilistik und Verfahren*. Eine Reihe von weiteren Studien beschäftigt sich mit Besonderheiten der Sprache und Schreibweise. Zubova berücksichtigt in ihrer Monographie zu sprachlichen Archaismen in der Gegenwartsdichtung auch Texte von Kibirov[54] und sichtet sein Werk in einem Aufsatz aus sprachgeschichtlicher Perspektive.[55] Babenko untersucht die Präsenz von Fachlexik u. a. bei Kibirov.[56] Mit bestimmten literarischen Verfahren beschäftigen sich die beiden 2008 verteidigten Dissertationen: Ekaterina Visnap entwirft eine allgemeine Klassifikation der rhetorischen Mittel und illustriert am Kibirov’schen Material Funktionen von Akkumulation und Enjambement.[57] Roza Nurmuchamedova fragt nach verschiedenen Formen der Realisierung von „lyrischer Subjektivität“ und konzentriert sich dabei v. a. auf *Сквозь прощальные слезы*.[58] Auch G. M. Kolevatychs Annäherung an Kibirovs Überschriften lässt sich hier einordnen.[59]

6. *Analyse und Interpretation spezifischer Textzusammenstellungen.* Glušakova thematisiert die in Kibirovs Auswahlpublikation *Избранные послания* gesammelten Versepistel als literarisches Zeugnis des sowjetischen *underground*.[60] Rogačevskaja interpretiert den Zyklus *Вариации* (aus *Послание*

[52] Ebd. 121, 198.

[53] U. a. eine kurze Charakterisierung: ebd., 83. Weitere Stellen verzeichnet der Namensindex.

[54] Зубова, Л. В.: Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: НЛО 2000.

[55] Зубова, Людмила: Прошлое, настоящее и будущее в поэтике Тимура Кибирова. // ЛО (1998) 1. 24–28.

[56] Бабенко, Н. Г.: Отражение современной научной парадигмы в поэтическом языке последней четверти XX века. // Языкознание. Взгляд в будущее. Калининград: Янтарный сказ 2002. 116–135.

[57] Виснап, Е. Э.: Фигуры как средство изображения в художественном тексте (на материале поэтических текстов Тимура Кибирова). Einen Eindruck vermittelt ihr Aufsatz: Виснап, Е. Э.: Экземплификация посредством фигуры переноса в поэзии Тимура Кибирова. // Вестник Новгородского гос. ун-та (2008) 47. 49–50 [via elibrary.ru].

[58] Нурмухамедова, Р. А.: Лирический субъект в поэзии Тимура Кибирова. Teilergebnisse sind als Aufsätze publiziert (z. T. in Co-Autorschaft), siehe Literaturverzeichnis.

[59] Колеватых, Г. М.: Тимур Кибиров. Поэтика заглавий книг и стихотворений. // Русская литература XX века. Типологические аспекты изучения. Под ред. Л. А. Трубиной. М.: МПГУ 2005. 308–315.

[60] Глушакова, Т. С.: Сборник Тимура Кибирова «Избранные послания» в социокультурном контексте 1980-х – 1990-х годов. // Ярославский педагогический вестник (2002) 2. 42–47 [= http://vestnik.yspu.org/releases/novye_Issledovaniy/14_7/]. Der Aufsatz steht in Zusammenhang mit ihrer Dissertation zum Thema *Дружеское послание как вид художественной коммуникации в культуре позднесоветского андеграунда 1970–1980-х гг.*

Ленке и другие сочинения) als Gang durch die lyrischen Gattungen des 18./19. Jahrhunderts.[61] S. Ju. Suchanova widmet sich klassisch einer bestimmten Gattung, nämlich den Eklogen aus Kibirovs Buch *Стихи о любви*.[62] Ellen Rutten verlässt den reinen Text und betrachtet den illustrierten Auswahlband *Стихи о любви. Альбом-портрет* von seiner visuellen und materiellen Seite.[63]

7. *Historisch-zeitgeschichtliche Dimension der Texte*. Insbesondere im Ausland sind Kibirovs Gedichte, die sich mit aktuellen gesellschaftlichen Themen und Diskussionen beschäftigen, auf Interesse gestoßen. Kevin Platt wählt in seiner Monographie von 1997, die literarische Reaktionen auf die verschiedenen russischen Revolutionen untersucht, als Schlüsseltext der Nach-Perestrojka-Zeit Kibirovs Versbrief an Sergej Gandlevskij. Ein Jahrzehnt später untersucht er post-postsowjetische Geschichtsbilder u. a. anhand von Kibirovs Poem *Карабарас!* (aus Kibirovs gleichnamigem Buch).[64] Gregory Freidin interessiert die Konservierung der spätsowjetischen Alltagswelt (des simulakren „Potemkinland"[65]). Ellen Rutten streift in ihrer Dissertation Gedichte, die sich mit der Nationalitätsproblematik auseinandersetzen.[66] An russischen Arbeiten gibt es neben dem Russlandkapitel in Bagrecovs Dissertation (Kap. 1.3) einen (wenig

Thematisch ähnlich – der private Raum als Chronotop des ehemaligen *underground*: Пахарева, Т. А.: Эволюция формулы «читатель и друг» в современной русской поэзии (Л. Лосев, С. Гандлевский, Т. Кибиров). // Русистика. Сборник научных трудов. Выпуск 2. Киев: Київский університет 2002. 91–94.

[61] Rogačeva, N. A.: Kibirov, Timur Jur'evič. Variacii. In: Ibler, Reinhard et al. (Hgg.): Der russische Gedichtzyklus. Ein Handbuch. Heidelberg: Winter 2006. 542–547; russische Fassung: Рогачева, Н. А.: Поэтика «Вариаций» Тимура Кибирова. // Материалы международной научно-практической конференции «Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания» [2005], http://inec.pspu.ru/sci_liter2005_rog.shtml [nicht mehr zugänglich].

[62] Суханова, С. Ю.: Жанровая семантика эклоги в цикле Т. Кибирова «Стихи о любви». // Сибирский филологический журнал (2013) 3. 161–167 [via elibrary.ru].

[63] Rutten, Ellen: Judge a Book by Its Cover. Timur Kibirov. *Stichi o ljubvi. Al'bom-portret*. In: Haard, Eric de; Honselaar, Wim; Steleman, Jenny (eds.): Literature and Beyond. Festschrift for Willem G. Weststeijn. Vol. 2. Amsterdam: Pegasus 2008. 689–699.

[64] Platt, Kevin M. F.: History in a Grotesque Key. Russian Literature and the Idea of Revolution. Stanford (CA): Stanford UP 1997, insbesondere 165–186 (*Russia at the End of History?*); Platt, Kevin M. F.: The Post-Soviet Is Over: On Reading the Ruins. In: Republics of Letters. A Journal for the Study of Knowledge, Politics, and the Arts 1 (2009) 1, http://rofl.stanford.edu/node/41.

[65] Freidin, Gregory: Transfiguration of Kitsch. Timur Kibirov's *Sentiments*. A Farewell Elegy for Soviet Civilization. In: Balina, Marina; Condee, Nancy; Dobrenko, Evgeny (eds.): Endquote. Sots-Art Literature and Soviet Grand Style. Evanston (IL).: Northwestern UP 2000. 123–145.

[66] Rutten, Ellen: Unattainable Bride Russia. Gendering Nation, State and Intelligentsia in Russian Intellectual History. Evanston (IL): Northwestern UP 2010. 215–218.

aufschlussreichen) Aufsatz zum Verhältnis zwischen „Fremdem“ (= Ausländischem) und „Eigenem“ in Kibirovs Buch *Парафразис*.[67]

Ebenfalls von Rutten stammt ein in Richtung Literatursoziologie weisender Beitrag. Im Rahmen ihrer Forschung zu *Neo-Sentimentalist Trends in Contemporary Russian Literature* bzw. zur *New Sincerity* deutet sie die Hinwendung von Kibirov, Prigov und Sorokin zu post-postmodernen Schreibweisen („Reclaiming the Reader“, „Reviving the Author“) als sozio-ökonomische Strategien im veränderten postsowjetischen literarischen Feld. Einige Rubriken des als Grundlage für weitere Forschung umrissenen „erweiterten CV“, den sie für Kibirov anlegen will, entsprechen den in vorliegender Arbeit in Kap. 1.1 sowie 2.1 gesammelten Eckdaten zu Kibirovs schriftstellerischem Renommee.[68] Auch die Frage nach Strategien der Positionierung ist stimulierend – denn tatsächlich setzt Kibirov seit der zweiten Hälfte der 1990er sein Werk mit Hilfe der Medien in Szene. Eine wichtige Rolle spielen dabei die Interviews, in denen der Autor häufig Informationen positioniert, die das Werk im Ganzen und vor allem die jeweils aktuellen Texte erläutern.

Nicht wenige der hier vorgestellten Fragestellungen lassen sich in den Themen einzelner Unterkapitel sowie in den methodologischen Prämissen vorliegender Dissertation wiederfinden. Sie haben die Untersuchung befruchtet (z. B. wird in Kapitel 4, in kritischer Auseinandersetzung mit Nurmuchamedova, auf die narrative Perspektivierung eingegangen) und eigene Überlegungen bestärkt (etwa Ruttens Interesse an Kibirovs Position im literarischen Feld). In mehreren Fällen hat die vorhandene Forschung – insbesondere in den Kapiteln ‚Kibirov und die Konzeptualisten‘ (Kap. 2.3) und ‚Kibirov und die Postmoderne‘ (Kap.

---

[67] Толоконникова, С. Ю.: «Парафразис» Т. Кибирова. «Другие» и «мы». // Литература в современном культурном пространстве. Ред. колл.: С. М. Одинцова и др. Курган: Изд-во Кург. ун-та 2004. 64–71.

[68] Rutten, Ellen: Strategic Sentiments. Pleas for a *New Sincerity* in Post-Soviet Literature. In: Brouwer, Sander (ed.): Dutch Contributions to the 14th International Congress of Slavists. Ohrid, September 10–16, 2008. Literature. Amsterdam; New York: Rodopi 2008. 201–215. Verzeichnet werden sollen Angaben zu: berufliche Tätigkeit außerhalb der Literatur; Aktivitäten im literarischen Feld; nationale und internationale Publikationen (mit Kommentierung); Preise und Auszeichnungen; Nutzung der Medienlandschaft.

Die literatursoziologische Dimension ist in der Monographie Rutten, Ellen: Sincerity after Communism generell schwächer, aber vorhanden (v. a. S. 142–151). Diskutiert wird v. a. die kommerzielle Strategie hinter Sorokins Romantrilogie *Лед*. Einmal ist von „Sentimentailität“ als einer Strategie die Rede, die Kibirov eingesetzt hätte, um im Ausland publiziert zu werden (S. 148). Dieser kausale Zusammenhang zwischen dem Wunsch, gedruckt zu werden – was für den Untergrund nur als *Tamizdat* möglich war – und der Entscheidung, der Infragestellung des eigenen Lyrismus durch Prigov standzuhalten, fehlt jedoch in dem als Quelle verzeichneten Interview (Куллэ, Виктор: «Я не вещаю, я болтаю…». Беседа Виктора Куллэ с Тимуром Кибировым 21 ноября 1997 г. // ЛО (1998) 1. 10–16. 14).

7) – alternative methodologische Herangehensweise gefordert, um bereits bekannte Fragestellungen aus neuen Perspektiven zu betrachten und neue Aspekte beizutragen. Ruttens Monographie zur *Neuen Aufrichtigkeit* lieferte schließlich – kurz vor Erstellung der Druckfassung vorliegender Arbeit – einen konzeptuellen Rahmen, in den sich Kibirovs literarische Projekte einordnen lassen.

Zentral bei den eigenen Textanalysen ist, wie in der gesamten Forschung, die Aufschlüsselung und Interpretation intertextueller Bezüge (wobei schon Erarbeitetes eher ausgespart und bislang Unentdecktes bevorzugt wurde). Punktuell spielt die „obszöne Lexik“ eine Rolle, allerdings unter dem Fokus ‚Karnevalisierung‘. Soweit möglich werden kultur- und literaturhistorische Hintergründe einbezogen, aus denen heraus Kibirovs Texte entstanden und vor denen sie wahrgenommen wurden. Als produktiv hat sich ebenfalls erwiesen, Gedichte zum einen nicht isoliert, sondern innerhalb größerer kompositorischer Einheiten (Zyklen, Bücher) zu betrachten, und zum anderen, spezifische Publikationskontexte stärker zu berücksichtigen, bis hin zur Einbeziehung von Illustrationen.

Der eigenen Arbeit besonders nahe steht der letzte im Forschungsüberblick genannte Zugang, auf den die zu Anfang getroffenen Entscheidung für Timur Kibirov (und nicht etwa Sergej Gandlevskij oder Ol’ga Sedakova) letztlich zurückzuführen ist und der die Ausrichtung der eigenen Untersuchung prägte: das genuine Interesse an Gedichten, die zeitgeschichtliche Prozesse und aktuelle gesellschaftliche Probleme thematisieren. Während die vorhandene Forschung allerdings nur Einzeltexte oder Einzelthemen betrachtet, verfolgt vorliegende Monographie die Reflexion gesellschaftlicher Prozesse und v. a. die Wertediskussionen als thematische Leitlinie durch Kibirovs Gesamtwerk. Ein vergleichbarer Zugriff auf das Œuvre als Ganzes findet sich bislang nur in Bagrecovs Monographie, die – das sei hier angemerkt – manche relevante Themen bzw. Textensembles behandelt, die in vorliegender Arbeit ebenfalls untersucht werden. Allerdings zerfällt Bagrecovs Untersuchungsgegenstand in ein Mosaik an Einzelaspekten, wobei seine Leitbegriffe „schöpferische Individualität“[69] (konzeptuell prägend für sein Kap. 1) und „Intertextualität“ (Kap. 2) die zentrifugale Tendenz verstärken und Zusammengehöriges trennen (z. B. das Thema ‚Spießertum‘ vom intertextuellen Dialog mit Puškin). Kap. 3 trägt schließlich den unscharfen Titel „Современное творчество Т. Кибирова“ und umfasst thema-

---

[69] Den Begriff творческая индивидуальность entnimmt Bagrecov (Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 5, Fn.[1]) dem Aufsatz Лейдерман, Н. Л.: Творческая индивидуальность писателя как объект изучения. // Изучение творческой индивидуальности писателя в системе филологического образования. Теоретические аспекты. Под ред. Н. Л. Лейдермана, В. Ю. Столбовой. Екатеринбург: Уральский ГПУ 2005. 6–9. Wo Lejderman bei der Frage, was diese „Individualität“ ausmacht, das eigentlich Literarische ins Zentrum rückt, fokussiert Bagrecov auf den Einfluss des Biographisch-Historischen.

tisch gänzlich heterogene Analysen. Die in vorliegender Arbeit als analytisches Raster und Gliederungsprinzip gewählte chronologische Herausarbeitung von Schwerpunkten in Kibirovs fortwährender Reflexion und Kommentierung gesellschaftlich-kultureller Entwicklungen bewirkt das Gegenteil – es kommen Ähnlichkeiten zwischen auf den ersten Blick unterschiedlichen Themen bzw. Texten zum Vorschein. Gerade die diachrone Achse ermöglicht der Leserin und dem Leser auch die grundlegende Orientierung im Werk und zeigt dessen Entwicklung auf.

1.2. „STAATSBÜRGERLICHE“ THEMATIK UND GESELLSCHAFTSBEZUG BEI KIBIROV

Я считаю, что сейчас я имею полное право встать в традиционную, может быть, даже немного смешную и дурацкую позу высокомерного отношения к политике. Пусть разбираются сами.

Timur Kibirov im Interview (1996)[70]

Ausgangspunkt vorliegender Untersuchung ist, wie schon erwähnt, die Beobachtung, dass Kibirovs Gedichte die historischen Peripetien, sozialen Probleme und kulturellen Verschiebungen im Russland der 1980er, 1990er und 2000er Jahre nachzeichnen, Wertediskussionen im Medium der Literatur reflektieren und auch selbst Lösungen projektieren. Diese Verarbeitung von Zeitgeschichte unterscheidet sich jedoch in ihrer Zielsetzung und literarischen Gestaltung von der in Russland kulturgeschichtlich wichtigen Tradition der sogenannten ‚staatsbürgerlichen Dichtung‘ (гражданская поэзия bzw. лирика). Obwohl Kibirov immer mit Blick auf die jeweiligen gesellschaftlichen Zustände schreibt und insbesondere das Frühwerk politisch gelesen wurde, schlüpft der Dichter nicht in die Rolle des Chronisten-und-Publizisten, der die jeweiligen aktuellen Ereignisse zeitnah vertextet und politischen Einfluss ausüben will, wie etwa Vsevolod Emelin oder Dmitrij Bykov, der während der umstrittenen Wahlen 2011 die Opposition mit dem Projekt *Гражданин поэт* unterstützte.[71] Während Bykov über das Urteil gegen Michail Chodorkovskij vom 14.02.2011 schreibt oder Emelins Blog die Naval’nyj-Affäre kommentiert,[72] meiden Kibirovs Gedichte lange Zeit

[70] Кузнецова, Инга: Тимур Кибиров – Правила игры, 223–224.

[71] Als Buch dokumentiert: Быков, Дмитрий; Ефремов, Михаил; Васильев, Андрей: Гражданин поэт (21 февраля по 3 октября). М.: Азбука-Аттикус 2012. Siehe dazu: Ganschow, Inna: Poetik der Politik und Politik der Poetik: Bykov versus Putin In: Stahl, Henrieke; Korte, Hermann (Hgg.): Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland. Leipzig: Biblion Media 2016. 415–428.

[72] Емелин, Всеволод: Тучи над городом встали... // Живой журнал emelind 05.09.2013, http://emelind.livejournal.com/.

die Tagespolitik.[73] Konkrete Ereignisse der 1990er und 2000er Jahre hallen nur punktuell, stark verfremdet und verallgemeinert nach, der 2. Tschetschenienkrieg etwa in dem aus alten Losungen zusammengesetzten Gedicht *Новости* oder in dem antinationalistischen *„Разогнать бы все народы…“* (beide im Buch *Нотации,* 1999).[74]

Ende der 1980er entstandene Gedichte distanzieren sich explizit von den literarischen Stellungnahmen zu politischen Themen, die typisch für die vorangegangene Generation – die Dichter und Schriftsteller der Tauwetterzeit – waren. Man denke nur an das sprichwörtlich gewordene Zitat aus Evgenij Evtušenkos *Братская ГЭС*:

> Поэт в России – больше чем поэт.
> В ней суждено поэтами рождаться
> лишь тем, в ком бродит гордый дух гражданства,
> кому уюта нет, покоя нет.[75]

Die literarisch-politische Publizistik der Perestrojka, die von diesen Autoren mitgetragen wurde, wird im einleitenden Manifest zu Kibirovs Gedichtband *Стихи о любви* (1988) abgewertet; nicht weniger polemisch ist die Abrechnung mit den sog. шестидесятники in der Versepistel *Мише Айзенбергу. Эпистола о стихотворстве* (*Сантименты*, 1989).[76]

Um das Paradoxon aufzulösen, inwiefern die Thematisierung politisch-gesellschaftlichen Geschehens einen Schwerpunkt des Werks darstellen kann, obwohl einzelne Texte sich explizit von der Tradition der Staatsbürgerlichkeit absetzen, ist zuerst einmal eine Klärung des Begriffs ratsam. Die Bedeutung von гражданская поэзия / лирика lässt sich mit den deutschen Termini ‚politische‘ oder ‚engagierte Lyrik‘ sowie dem (pejorativen) Begriff ‚Tendenzdichtung‘[77]

---

[73] Zu diesem Schluss kommt 2005 auch Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 27: „Хотя Т. Кибиров никогда не был гражданским поэтом в полном смысле слова (об этом свидетельствует уже тот факт, что политические события 90-х не находят в стихах Т. Кибирова прямого отражения: у него нет стихотворений, посвященных «путчу ГКЧП» 1991 г., штурму Белого дома в 1993 г., чеченской войне и другим важным общественным событиям), однако именно это направление в его первых книгах […] является магистральным.“

[74] Кибиров, Тимур: Нотации. СПб.: Пушкинский фонд 1999. 17, 18.

[75] Евтушенко, Евгений: Собрание сочинений. В 3 т. М.: Художественная литература 1983–1984. Т. 1. 443–551. 443.

[76] Ausführlich dargestellt in Kap. 5.1 und 5.2.

[77] Im Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hg. von Dieter Burdorf et al. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2007 finden sich unter dem Schlagwort *Politische Literatur* (Martin Huber, 597–598) die Bezeichnungen *Politische Dichtung* und *Tendenzdichtung*. Eigenständige Einträge gibt es zu dem aus der französischen Literaturtradition übernommen Synonym *Engagierte Literatur* (Michael Opiz, 190) sowie zu *Tendenzdichtung* (Wiebke von Bernstorff, 758).

annähernd umreißen. Bei der Suche nach genauen Definitionen, die kulturspezifische russische Bedeutungen berücksichtigen, wird man nach langer fruchtloser Recherche in einem Band der Literaturenzyklopädie von 1925 fündig: Staatsbürgerliche Dichtung beschäftige sich mit Themen, die die gesamte Gesellschaft angehen, artikuliere Stimmungen und Empfindungen und rufe zum Handeln auf. Vorgeschlagen wird die pointierte Definition „künstlerische Publizistik in Versen" („Таким образом Г. П. есть художественная публицистика в стихах. В этом ее сила и ее слабость").[78] Sergej Čuprinins Lexikon aktueller Termini von 2007 bietet eine ähnliche Erklärung – Texte, die sich kritisch mit gesellschaftlich relevanten Themen auseinandersetzen –, berücksichtigt jedoch auch die negative Konnotation des Begriffs in spätsowjetischer Zeit. Als „staatbürgerlich" bezeichne man Literatur, die den Geschmack der oppositionell gesinnten Bevölkerungsschichten wie auch von Staat und Partei getroffen habe und weder hyperpolitisiert noch apolitisch gewesen sei[79] – also eine Art von Kompromissliteratur, die auch der Macht verpflichtet war. Čuprinin erwähnt aber auch die Anthologie *Время Ч* als Beispiel für eine Aktualisierung der „Tendenzdichtung" in der jüngeren Gegenwart.[80]

Eben auf diesen Band mit Stellungnahmen zum Tschetschenienkrieg bezieht sich Kibirovs Gedicht *По прочтении альманаха «Время Ч»* (*Шалтай-Болтай*, 2002), das kritisch den Wechsel poetischer Moden vermerkt. Während der Dichter selbst früher wegen seiner politischen Verse kritisiert worden sei („за грубый утилитаризм / и неуместный прозаизм"), schlügen nun die damaligen Kritiker eben solche Themen an. Das Gedicht stellt also zumindest Kibirovs um 2000 entstandene Texte nicht in die Tradition des literarischen Engagements. Der Sprecher stilisiert sich stattdessen mit Blick auf Lomonosovs Zyklus *Разговор с Анакреонтом* zum apolitischen Lyriker und bevorzugt, in Opposition zu Lomonosov und wie ursprünglich Anakreon, gegenüber der heroischen Thematik die Liebe. In Kibirovs Gedicht *По прочтении альманаха «Время Ч»* heißt es:

---

[78] Эйгес, Иосиф: Гражданская поэзия. // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов. В 2 т. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель 1925 [ND Tokio 1978]. Т. 1. 175–177 [= http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-1751.htm]. Zu diesem insbesondere in sowjetischer Zeit omnipräsenten Phänomen gibt es kaum Sekundärliteratur, selbst in den Lexika fehlen Einträge, so in: Литературный энциклопедический словарь. Под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия 1987; Литературная энциклопедия терминов и понятий. Гл. ред. и сост.: А. Н. Николюкин. М.: Интелвак 2001; Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. Гл. науч. ред.: Н. Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada 2008.

[79] Чупринин, Сергей: Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям. М.: Время 2007. 118–120 (*гражданственность в литературе*). 119.

[80] Ebd., 120. Es handelt sich um: Время «Ч». Стихи о Чечне и не только. Сост.: Н. Винник. М.: НЛО 2001.

> А я опять с дурацким понтом,
> позоря гражданина сан,
> скачу седым Анакреонтом,
> нос ворочу, как Пиндемонти
> среди воинственных граждан….[81]

Spöttisch wird die staatsbürgerliche Tradition ebenfalls im Gedicht *„Все-таки лучше всего…“* (*Нотации*, 1999) bewertet. Verweise auf zwei Fabeln ironisieren den Anspruch, Einfluss auf das gesellschaftlich-politische Leben auszuüben. Zum einen wird Krylovs gereimte Fabel *Слон и моська* aufgerufen, in der ein Mops (der Dichter) einen Elefanten (den Staat) anbellt. Auf die Vergeblichkeit seines Tuns hingewiesen, entgegnet das Hündchen, dass es die anderen Hunde beeindrucken wolle. Zum anderen wird der engagierte Literat mit dem übermütigen Böckchen aus Kornej Čukovskijs Kindergedicht *Бебека* gleichgesetzt, das von seinem Kampf mit dem Bären *schreibt* und sich *realiter* als Sieger fühlt.[82]

Die Tagespolitik ist lange Zeit kein primäres Anliegen Kibirovs: Wie Gorbačev und die postsowjetischen Regierungschefs ist auch Putin kein Thema. Sein Name wird in dem Gedicht *„Ей же Богу…“* (Кара-барас, 2002–2005) zwar erwähnt, der Text spricht sich allerdings gegen vereinfachende Parallelisierungen wie Putin = Nikolaj I. aus, nimmt sich also aus politischen Diskussionen heraus.[83] Von 1988 bis 2013 realisieren die Gedichte Themen, die weniger der Gefahr ausgesetzt sind, nach kurzer Zeit obsolet und unverständlich zu werden. Der Schwerpunkt liegt auf der poetischen Suche nach tragfähigen Fundamenten für das private und soziale Leben: allgemein-menschliche Werte, reflektierter Patriotismus, Religion. Dieser Themenkomplex mit seinem Impetus, den Verfall der Gesellschaft aufhalten zu wollen, ist trotz der Bindung an die konkrete russische Situation universell und wohl auch überzeitlich.

Kibirovs Vorwort zu dem 2013 erschienenen Auswahlband *Избранные поэмы* skizziert eine weitere Wortmeldung zu gesellschaftlichen Funktionen von Dichtung. Es kritisiert die stereotype Annahme, dass die russische Literatur in besonderem Maße außerliterarische Ziele verfolge, während die anderen europäischen Literaturen unpolitisch seien, sowie die binäre Opposition von engagierter vs. autonomer Kunst. Wahre Dichtung vereine stets beides, literarischen Anspruch sowie den Wunsch nach einer Wirkung auf die Leser- und die Gesellschaft:

> Иными словами, поэты – это те, кто литературными средствами преследуют совсем не чисто литературные цели. То есть в некотором смысле любой

---

[81] Кибиров, Тимур: Шалтай-болтай. Свободные стихи. СПб.: Пушкинский фонд 2002. 25. „Пиндемонти“ verweist auf Puškins Schlüsselgedicht über die ‚innere Freiheit‘ (siehe Kap. 5.3.1, S. 186).

[82] Кибиров, Тимур: Нотации, 13.

[83] Кибиров, Тимур: Кара-барас. М.: Время 2006. 34–35.

> настоящий поэт, и не только в России, но и всегда и везде, гораздо больше, чем тот воображаемый асоциальный и аполитичный, внеморальный и внерелигиозный, неживой и нечеловеческий поэт, который на самом деле и не поэт вовсе, а один из жалких честертоновских «умников». Отказ же от воображения и культуры, от упоительной игры смыслов и звуков, равно как и отказ от выражения чувств или даже **пробужд**ения **добры**х **чувств лирой** и **восслав**ления **свободы в** наш **жестокий век** приводят в унылый и бесплодный тупик.[84]

Durch die Ukraine-Krise und die durch den Krieg forcierten Veränderungen des gesellschaftlichen Klimas in Russland wurde allerdings wieder eine Hinwendung zum Politischen ausgelöst. Einige 2014 erschienene Texte Kibirovs beschäftigen sich offen mit der Tagespolitik: In dem *Что все это означает?* überschriebenen zweiten Teil des Buches *См. выше* geht es u. a. um Putin, die Partei „Einiges Russland", die Olympischen Winterspiele in Soči, die Gesetze gegen Homosexualität und *Pussy Riot*. Im Buch *Муздрамтеатр* behandelt das erste Stück die durch den Krieg in Gang gesetzten Mechanismen in einem auf dem Themenkreis des Trojanischen Krieges aufbauenden Mini-Drama. Das Gedicht, das in *См. выше* den tagesaktuellen Buchteil einleitet, fasst diese erneute Wende als Herabsteigen des selbst staunenden Dichters vom Helikon:

> Гляжу я на Путина и изумляюсь,
> Гляжу на себя – изумителен сам.
> Из горных высот в дольний прах приземляясь,
> Не верю своим я глазам и мозгам.[85]

Verstärkt wird dieser Bruch dadurch, dass den politischen Bezugnahmen im Buch ein apolitisch-idyllischer erster Teil vorangeht, der die anakreontische Position pflegt.

In Kibirovs Werk lässt sich somit – insbesondere angesichts dieser jüngsten Entwicklungen – keine kategorische Absage an die staatsbürgerliche Thematik bzw. das politische Engagement ausmachen. Die Positionen verändern sich analog zur gesellschaftlichen Realität: von parodistischen Reflexionen sowjetischer Ideologeme, denen politische Sprengkraft innewohnte, zur Distanzierung von der omnipräsenten Politisierung der Literatur im Kontext der Glasnost', zum Plädoyer gegen eine „asoziale" Dichtung, und schließlich wieder zum politi-

---

[84] Кибиров, Тимур: Избранные поэмы. СПб.: Лениздат 2013. 7–9 (*От автора*). 9. Die hier vertretene Meinung legitimiert sich durch Zitate aus Puškins bekanntem Resümee der eigenen schriftstellerischen Lebensleistung, dem Gedicht *„Я памятник себе воздвиг нерукотворный,..."* (1836): „И долго буду тем любезен я народу, / Что **чувств**а **добры**е я **лирой пробужд**ал, / Что **в** мой **жестокий век восслав**ил я **Свобод**у / И милость к падшим призывал." (Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений. В 16 т. М.: Изд-во АН СССР 1937–1959. Т. 3,1. 424). Wie hier werden auch im Weiteren die intertextuellen Bezüge im Original und in Kibirovs Text durch Fettdruck hervorgehoben. Ungenaue Zitate und Allusionen sind unterstrichen.

[85] Кибиров, Тимур: См. выше. М.: Время 2014. 37.

schen Engagement. Während die Kunst in den 1990ern nicht als Ersatzöffentlichkeit dienen musste und die Postmoderne den Weg der *l'art pour l'art* präferierte,[86] wird die staatsbürgerliche Funktion in den 2010er Jahren – nicht nur bei Kibirov – wieder stärker nachgefragt. Trotz der erneuten Beschäftigung mit politischen Themen bleiben in seinen Texten allerdings Unterschiede zu der prototypischen staatsbürgerlichen Dichtung des 19. Jahrhunderts und der sowjetischen Zeit bestehen: Pathos, Aufrichtigkeit, Anklage- und Aufforderungsgesten werden unterlaufen. Die Texte sind immer ironisch, auch wo vordergründig Sentimentalität und Appell dominieren. Literarische Projekte und Polemiken verbinden sich paradoxerweise mit Selbsthinterfragung, Ambiguität und mit Distanz zu der eigenen Aussage.

1.3. INTERTEXTUALITÄT BEI KIBIROV

Die zentralen Verfahren, die Kibirovs Texten letztlich ‚postmodern' zu nennende Züge verleihen, sind Karnevalisierung und Intertextualisierung.[87] Dem ersten Charakteristikum ist der literarische Skandal von 1989 zu verdanken, denn im Poem *Л. С. Рубинштейну* wird die gewohnte „hohe" poetische Sprachnorm durch „niedrige" Jargonismen gestört.[88] Auch in späteren Texten werden norm-

---

[86] Vgl. Kibirovs Stellungnahme in einem Interview von 1996: Кузнецова, Инга: Тимур Кибиров – Правила игры, 223–224: „[…] Сейчас, конечно, можно написать и про Ельцина, и наверняка пишут. Но это уже для «Московского комсомольца». Сейчас это уже политика – грязная или какая угодно другая. Тогда же никакой политики не было, и об этом часто забывают. Существовал монолитный универсум, и писатель, который не затрагивал этого, просто врал. Это был вопрос не политический, а эстетический и нравственный. Борьба была, но не за свободу политических взглядов, а за выживание, просто за то, чтобы остаться нормальным."

[87] Auch Willem Weststeijn nennt diese beiden Eigenschaften: Weststeijn, Willem: Timur Kibirov. In: Cornwell, Neil (ed.): Reference Guide to Russian Literature, 451: „With his free use of poetic aspects of the past, his constant wavering between satire and seriousness, his ironic attitude, which often leads to bathetic [= abgedroschen; M. R.] and mock-heroic effects, Kibirov can be considered a typical postmodern poet." Vgl. Weststeijn, Willem: Timur Kibirov. In: Andrew, Joe; Reid, Robert (eds.): Neo-Formalist Papers, 271; 272–274.

[88] Was Бахтин, М. М.: Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. // Бахтин, М. М.: Собрание сочинений. Т. 4,2. М.: Языки славянской культуры 2008. 7–508. 504 über Rabelais schreibt, trifft ebenso auf Kibirov zu: „Такое активное многоязычие и способность глядеть на свой язык извне, то есть глазами других языков, делают сознание исключительно свободным по отношению к языку. Язык делается чрезвычайно пластичным даже в его формально-грамматической структуре. В художественно-идеологическом плане важна прежде всего исключительная свобода образов и их сочетаний, свобода от всех речевых норм, от всей установленной языковой иерархии. Утрачивают свою силу разделения высокого и низкого, запретного и дозволенного, священного и профанного в языке." (Sperrung im Original.)

widrig Hohes und Niedriges kombiniert und Sakrales profaniert, so etwa in der 2009 erschienenen Sammlung religiöser Gedichte *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* (siehe Kap. 8.5.3). Derartige Überschreitungen sorgen für amüsante Irritationen, zusätzlich zu allgemeinen Verfremdungseffekten erzeugen sie ironische Distanz zum Gesagten.

Eine ähnliche Wirkung hat die Anreicherung des eigenen Textes mit Bezügen auf andere Texte. Die Aufschlüsselung und Interpretation solcher intertextuell bedingter Anomalien,[89] die den Textfluss stören und das Verstehen zumindest im ersten Augenblick behindern, sind ein wichtiger Bestandteil der folgenden Textanalysen. Wie der Forschungsüberblick gezeigt hat, wird Intertextualität noch stärker als die karnevaleske Subversion („obszöne“ Lexik) als Markenzeichen und Dominante von Kibirovs Poetik angesehen. In den Büchern der späten 1990er gibt es sogar entsprechende poetologische Gedichte: *Постмодернистское* (*Улица Островитянова*, 1999) behandelt Intertextualität als Problem der zwangsläufigen Sekundarität angesichts der dichten literarischen Tradition. Alles scheint schon gesagt bzw. geschrieben, heißt es in Str. 1:

> Все сказано. Что уж тревожиться
> и пыжиться все говорить!
> Цитаты плодятся и множатся.
> Все сказано – сколько ни ври.[90]

Am Anfang des folgenden Bandes *Нотации* (1999) wird der Charakter des eigenen Schreibens umrissen. Das Ged. *„Это, конечно же, не сочинения…“* spielt verschiedene Konzepte durch und beschreibt die eigene Stimme in Str. 4–5 schließlich als eine Art (musikalische) Begleitung, die die Texte der Klassiker sozusagen rahmt:

> Кажется, даже не интерпретатор,
> просто прилежный аккомпаниатор.
>
> Так и писать бы:
> «ПОЭТЫ РОССИИ И МИРА
> аккомпанирует Т. Ю. Кибиров на лире».[91]

Klingt im ersten Gedicht Umberto Ecos Formulierung des Grundproblems der Postmoderne mit (siehe Kap. 7.2.3 und 7.3.1), erinnert die Konzeption des Autors als Interpret bzw. Begleiter im zweiten an das Modell von Kristeva und Barthes, das das schöpferische Genie auf den Schnittpunkt von Prätexten bzw. Diskursen reduziert. Wie diese beiden Beispiele zeigen, sind die Intertextuali-

[89] Von „textuellen“ bzw. „diskursiven Anomalien“ spricht Фатеева, Н. А.: Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности. Изд. 2-е, испр. М.: URSS 2006. 16, 19 bzw. Фатеева, Н. А.: Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе. // Известия АН. Серия литературы и языка 56 (1997) 5. 12–21. 12; 13.

[90] Кибиров, Тимур: Улица Островитянова. М.: Проект ОГИ 1999. 51.

[91] Кибиров, Тимур: Нотации, 6.

tätstheorien nicht nur ein wichtiger literaturwissenschaftlicher Ansatzpunkt, sondern auch ein Motor der postmodernen Literatur.[92]

Bei der Gretchenfrage, welches der konkurrierenden Intertextualitätsmodelle in vorliegender Arbeit bevorzugt wird – die *universale* / *allgemeine* / *ontologische* Intertextualität in der Tradition von Kristeva und Barthes oder die *spezifische* / *deskriptive* nach Pfister, Broich, Genette etc.[93] vertritt die Arbeit grundsätzlich die synthetische Perspektive von Franziska Schößler: Beide Modelle schließen sich in der Forschungspraxis nicht aus, sondern stellen legitime Betrachtungsweisen dar, die sich produktiv ergänzen.[94] Entscheidend sind das jeweilige Erkenntnisinteresse und das Material.

Für die Begründerin der eigentlichen (ontologisch-allgemeinen) Intertextualitätstheorie, Julia Kristeva, ist „das Wort (der Text) […] Überschneidung von Wörtern (von Texten), in der sich zumindest ein anderes Wort (ein anderer Text) lesen läßt" und „jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes."[95] Ihr Lehrer und Kollege Roland Barthes formuliert in seinem einflussreichen Manifest, das den Tod des Autors proklamierte (1967/1968):

> Heute wissen wir, dass ein Text nicht aus einer Reihe von Wörtern besteht, die einen einzigen, irgendwie theologischen Sinn enthüllt (welcher die „Botschaft" des

---

[92] Vgl. Pfister, Manfred: How Postmodern Is Intertextuality. In: Plett, Heinrich F. (ed.): Intertextuality. Berlin; New York: de Gruyter 1991. 207–224, 209: „By now, intertextuality has become the very trademark of postmodernism." Von der Intertextualität der Moderne unterscheide sich die postmodernistische dadurch, dass sie nicht ein Verfahren unter vielen sei, sondern als wichtigstes Bauprinzip im Zentrum der Texte stehe und explizit thematisiert werde. Dabei seien die poststrukturalistischen Intertextualitätsmodelle prägend (214).

[93] Die Opposition *‚universal' vs. ‚spezifisch'* z. B. in: Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hgg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer 1985. 1–30, 11. *‚Ontologisch' vs. ‚deskriptiv'*: Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität, 15; Herwig, Henriette: Literaturwissenschaftliche Intertextualitätsforschung im Spannungsfeld konkurrierender Intertextualitätsbegrifffe. In: Zeitschrift für Semiotik 24 (2002) 2–3. 163–176; Aczel, Richard: Intertextualität. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Hg. von Ansgar Nünning. 4., akt. und erw. Aufl. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2008. 330–332. 330. Als Ursprung gilt: Lachmann, Renate: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Dialogizität. München: Wilhelm Fink 1982. 8–10, 8, wo in Bezug auf Bachtins Begriff ‚Dialogizität' allerdings zwischen *text*ontologisch, *text*deskriptiv und *textfunktional* unterschieden wird.

[94] Schößler, Franziska: Markierte Zitate und Kultur als Intertext. Varianten der Intertextualität in Thomas Manns Roman *Königliche Hoheit*. In: Zeitschrift für Semiotik 24 (2002) 2–3. 199–202.

[95] Zitiert wird die Übersetzung: Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Ihwe, Jens (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Frankfurt a. M.: Athenäum 1972. 345–375. 347–348; 348.

> *Autor*-Gottes wäre), sondern aus einem vieldimensionalen Raum, in dem sich verschiedene Schreibweisen [*écritures*], von denen keine einzige originell ist, vereinigen und bekämpfen. Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur.[96]

Dieses universale oder ontologische Intertextualitätsmodell, das jeden Text als unbewusstes Produkt früherer Texte ansieht, bietet sich für die Lektüre einiger Gedichte aus Kibirovs Frühwerk an. In den Poemen *Лесная школа* (*Лирико-дидактические поэмы*, 1986), *Буран* (*Рождественская песнь квартиранта*, 1986) sowie in *Л. С. Рубинштейну* (*Три послания*, 1987/1988)[97] überkreuzen sich in assoziativer Unordnung unzählige Kulturzitate, ohne dass ein stringenter Textsinn erkennbar wäre. Wohl nicht zufällig haben gerade Untersuchungen zu diesen Werken die Kommentarform gewählt (vgl. S. 10) – am nächsten kommt dem Ideal eines über die intertextuellen Links aufgespannten „Hypertextes“[98] wohl Oleg Lekmanovs Blog-Projekt zu *Сквозь прощальные слезы*. Diese Kommentierungen zeigen allerdings auch die Grenzen des Ansatzes, da sie nur sich stets weiter verästelnde (mögliche) Schnittstellen aufzählen, ohne Aussagen zum Ganzen zu machen.

Die meisten von Kibirovs Texten sind allerdings zentriert, d. h. auf eine zu erschließende Bedeutung hin organisiert, die oft von einem kohärenten Subjekt getragen wird, das als Ich spricht. Im Buch *Интимная лирика* wird sogar explizit auf die (bei Kibirov: fatalen) Konsequenzen der poststrukturalistischen Modelle hingewiesen und die Intertextualitätsforschung durch eine Literaturliste provoziert (siehe Kap. 7.1.4). In den in meiner Arbeit unternommenen praktisch orientierten Analysen wird Intertextualität daher im Sinne des gegen das ursprüngliche poststrukturalistische Konzept gerichteten spezifisch-deskriptiven Intertextualitätsmodells untersucht, d. h. als Eigenschaft eines Textes bzw. als bewusst eingesetztes Verfahren. Sie wird als konkrete Bezugnahme (Zitate, Allusionen, Gattungstraditionen, …) auf einen oder mehrere andere Texte verstanden. Diese Entscheidung legen die untersuchten Gedichte nahe, in denen Text-Text-Referenzen oft deutlich als fremde Rede erkennbar sind, die aus dem eigenen Text herausragt und nach Deutung verlangt. In vielen Fällen handelt es sich um bekannte Bezugstexte wie sowjetische Massenlieder, Puškin-Zitate oder Kinderliteratur. Häufig wird durch die Erwähnung von Namen oder Titeln die intertextuelle Beziehung explizit bezeichnet, im Buch *На полях «A Shropshire Lad»* gibt es sogar ein erläuterndes Vorwort.

---

[96] Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis et al. (Hgg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000. 181–193. 190.

[97] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг. Белгород: Риск 1994. 53–61; 107–123; 159–183.

[98] Nach: Baßler, Moritz: New Historicism und der Text der Kultur. Zum Problem synchroner Intertextualität. In: Csáky, Moritz; Reichensperger, Richard (Hgg.): Literatur als Text der Kultur. Wien: Passagen 1999. 23–40. 29ff.

Im Werk ist ein breites Spektrum von Text-Text-Bezügen realisiert. Zur Erfassung dieser Bandbreite sind die bekannten Klassifizierungen von Genette (Grundtypen textueller Verwandtschaft[99]), Pfister (Intensität[100]) und Broich (Arten der Markierung[101]) hilfreich. Auf Russisch haben Natal'ja Fateeva[102] und Natal'ja Kuz'mina[103] ähnliche Systematisierungen vorgelegt, wobei letztere auch spezifische Ausprägungen im Gedicht berücksichtigt, wie z. B. das Zitieren metrischer Muster. Dieser theoretisch-terminologische Hintergrund hat den eigenen Blick geschärft, allerdings ohne dass die Klassifizierung zu einem expliziten Ziel der Arbeit geworden wäre.

Eine Frage, die in allen Textanalysen mitklingt und im Schlusskapitel resümierend betrachtet wird, ist die nach den Funktionen von Intertextualität bei Kibirov. Eine grundlegende Konsequenz des intertextuellen Schreibens lässt sich über die ursprünglichen Ideen von Michail Bachtin fassen, an die Kristeva anknüpfte.[104] Bachtins Thesen entstanden im Rahmen seiner Bemühungen um ein Verständnis der Gattung Roman und eine theoretisch fundierte Gattungsgeschichte. Für die Intertextualitätstheorie war v. a. seine Klassifizierung des Prosaworts grundlegend: Die bekannte Studie zu Dostoevskij (*Проблемы творчества Достоевского*, 1929; überarbeitet als *Проблемы поэтики Достоевского*, 1963), unterscheidet zwischen dem direkten, unmittelbar auf den Redegegenstand gerichteten Wort des Autors [sic!] (прямое слово), dem objekthaften Wort der Figuren oder des Erzählers (объектное слово) sowie dem auf das fremde Wort ausgerichteten *zweistimmigen Wort* (слово с установкой на чужое слово, двуголосое слово).[105] In anderen Arbeiten hat Bachtin seine

---

[99] Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993 [frz. 1982]. 9–18.

[100] Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität, v. a. 25–30.

[101] Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hgg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer 1985. 31–47.

[102] Фатеева, Н. А.: Интертекст в мире текстов, insbesondere 120–150 bzw. Фатеева, Н. А.: Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи. // Известия АН. Серия литературы и языка 57 (1998) 5. 25–38.

[103] Кузьмина, Н. А.: Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Изд. 5-е. М.: URSS 2009. 129–190 (Kap. 4: *Цитата в стихотворном тексте*).

[104] Gute Erläuterungen bei: Berndt, Frauke; Tonger-Erk, Lily: Intertextualität. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt 2013, insbesondere 17–33 (Bachtin), 34–48 (Kristeva).

[105] Die erste Version des Buches wurde wenig rezipiert, maßgeblich ist die Ausgabe von 1963: Бахтин, М. М.: Проблемы поэтики Достоевского. // Бахтин, М. М.: Собрание сочинений. Т. 6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры 2002. 5–300, Kommentar 467ff. Eine tabellarische Übersicht über die unterschiedenen Arten des Wortes auf S. 222. (In der Version von 1929 – Бахтин, М. М.: Проблемы творчества Достоевского. //

Thesen auf den Roman im Allgemeinen erweitert und auch seine Klassifizierung variiert. In *Слово в романе* (entstanden 1930–1936)[106] wird in Bezug auf den humoristischen Roman unterschieden zwischen direktem Autorwort (прямое авторское слово), allgemeiner Sprache (общий язык: die Sprache/Meinung des dargestellten Soziums, die den Grundton der Erzählung liefere) und sich davon abhebenden Stilisierungen von durch Genre, Beruf u. ä. bedingten Sprachschichten.[107] Ebd. heißt es etwas später, dass das prototypische Romanwort zweistimmig und implizit-dialogisch sei. In ihm überlagern sich die Stimmen der Figuren und die des Autors (Bachtins arbeitet nicht mit den Termini der modernen Narratologie; ob er die Instanz des Erzählers oder abstrakten Autors meint, ist unklar):

> Разноречие, вводимое в роман […] – это чужая речь на чужом языке, служащая преломленному выражению авторских интенций. Слово такой речи – особое д в у г о л о с о е с л о в о. Оно служит сразу двум говорящим и выражает одновременно две различных интенции: прямую интенцию говорящего персонажа и преломленную – авторскую. В таком слове два голоса, два смысла и две экспрессии. Притом эти два голоса диалогически соотнесены, они как бы знают друг о друге (как две реплики диалога знают друг о друге и строятся в этом взаимном знании о себе), как бы друг с другом беседуют. Двуголосое слово всегда внутренне диалогизовано.[108]

Dieses Mitklingen des fremden Wortes im eigenen bezeichnet man mit dem Terminus *Dialogizität*. Eliminiert man die Beschränkung auf die Prosa[109] und deutet Bachtins „fremde Rede" in Richtung Text-Text-Kontakte aus, bietet die Idee der dialogischen Bezogenheit auf etwas anderes, der „Brechung der Autorintention" oder – mit einer eigenen Metapher gesagt – der Überlagerung des fremden Wortes (des Zitats) mit dem eigenen (des Sprechers) eine geeignete Basis, um der Funktion von Intertextualität in Kibirovs Gedichten nachzugehen.

Бахтин, М. М.: Собрание сочинений. Т. 2. М.: Русские словари 2000. 5–175, Kommentar 431ff – findet sich die Übersicht auf S. 96.)

106 Бахтин, М. М.: Слово в романе. // Бахтин, М. М.: Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930–1961). М.: Языки славянской культуры 2012. 9–179.

107 Бахтин, М. М.: Слово в романе, 54–55.

108 Бахтин, М. М.: Слово в романе, 78 [Sperrung im Original].

109 Bachtin gilt die Lyrik ihrem Wesen nach als monologisch, da es keine Distanz zwischen Text und Dichter (im Sinne von Sprecher, lyrischem Subjekt) gebe, siehe Бахтин, М. М.: Слово в романе, 38–41 und v. a. 49. Kritisch hierzu: Lachmann, Renate: Dialogizität und poetische Sprache. In: Dies. (Hg.): Dialogizität. München: Wilhelm Fink 1982. 51–62 sowie Berndt, Frauke; Tonger-Erk, Lily: Intertextualität, 30–31.

1.4. TERMINOLOGISCHES („BEZUGSTEXTE“, „SPRECHER“)

Was die in vorliegender Arbeit verwendete Terminologie angeht, werden Texte, die in späteren Texten als Zitate oder Allusionen aufscheinen, als *Bezugstexte* bezeichnet; in der deutschsprachigen Forschung verbreitet sind die Synonyme *Referenztexte* und v. a. *Prätexte* (im Sinne von *Vorgängertexte*).[110] In früheren Aufsätzen habe ich von *Intertexten* gesprochen, was jedoch angesichts der Polysemie dieses Begriffs, der bald die zitierten, bald die zitierenden Texte, bald den Raum zwischen den Texten bezeichnet, zu Missverständnissen führen kann.[111]

Eine zweite terminologische Entscheidung betrifft den in den deutschsprachigen Philologien, jedoch nicht international bzw. nicht in der gleichen Bedeutung fest etablierten Begriff ‚lyrisches Ich‘. Kritisiert wird etwa, dass der Terminus – gegenläufig zur der ihm von Margarete Susman (1910) ursprünglich verliehenen Bedeutung als Gegenbegriff zum „empirischen Ich“ (dem realen Autor) – häufig mit der Vorstellung verbunden werde, dass im Gedicht der Dichter selbst spreche.[112] Auch wenn sich diesem durch mehr terminologische Präzision abhelfen ließe, ist einzuwenden, dass die Fixierung auf das (lyrische) „Ich“ den Blick auf die Breite der auch im Gedicht möglichen Personen- und Kommunikationsstruk-

---

[110] *Prätext* findet sich in den Metzler’schen Lexika (Aczel, Richard: Intertextualität. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie [4], 331–332; Martinez, Matias: Intertextualität. In: Metzler Lexikon Literatur [3], 357–358). Berndt, Frauke; Tonger-Erk, Lily: Intertextualität, 65, 67 etc. verwendet den Terminus, wenn es um Arbeiten geht, die den deskriptiven Intertextualitätsbegriff präferieren und konkrete Bezüge untersuchen. *Prätexte* findet sich entsprechend bei Pfister und Broich, z. B. Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität, 5–8ff. Lachmann verwendet primär *Referenztext*: Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990. 37, 60–62 (vgl. Berndt, Frauke; Tonger-Erk, Lily: Intertextualität, 143) – allerdings auch Prätext (37, 40, 49, 63 etc.) und andere Synonyme. Termini-Listen bieten Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur, 55 sowie Berndt, Frauke; Tonger-Erk, Lily: Intertextualität, 12.

[111] Zur Bedeutungsfülle der Termini *интертекст – интертекстуальность*: Кузьмина, Н. А.: Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка, 19–20.

[112] Entschieden ist die Kritik des Germanisten Dieter Burdorf, z. B. in Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. 2., überarb. und akt. Aufl. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 1997, insbesondere 182–189. Auch die anglistisch geprägten Einführungen Ludwig, Hans-Werner: Arbeitsbuch Lyrikanalyse. 5. erw. und akt. Aufl. Tübingen; Basel: A. Francke 2005. 11–16, insbesondere 11 und Bode, Christoph: Einführung in die Lyrikanalyse. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2001. 162–185 sprechen sich gegen ‚lyrisches Ich‘ aus. Der Anglist Wolfgang Müller plädiert allerdings wieder für den gewohnten Terminus: Müller, Wolfgang G.: Das lyrische Ich. In: Lamping, Dieter (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2011. 56–58. Das Problem liege v. a. in der „vorkritischen Verwendung“ des Terminus; außerdem sei die Illusion, es spreche jemand in der ersten Person, charakteristisch für die Gattung und vielfach gewollt (56).

turen verstellt.[113] Diese lassen sich durch narratologische Kategorien[114] oder einer Skala mit verschiedenen Realisierungen des ‚lyrischen Subjekts'[115] besser beschreiben als mit nur einem Terminus.

Was die terminologischen Alternativen angeht, verwendet der Anglist Bode in seiner Einführung den englischen Terminus *persona*, der den Unterschied zwischen dem Autor und der Instanz, die in der 1. Person Singular spricht, absolut setzt und sie als Figur behandelt.[116] Burdorf präferiert den Begriff „artikuliertes Ich" und erwähnt „sprechendes Ich" als schlechtere Variante.[117] Müller notiert „lyrisches Subjekt", „poetisches Ich", „Textsubjekt".[118] Hans-Werner Ludwig verwendet in seiner Einführung „Sprecher-Ich"[119] – um nur einige Beispiele zu nennen. In Fortsetzung einer von mir unternommenen vergleichenden Untersuchung der terminologischen Möglichkeiten in der deutsch-, russisch- und englischsprachigen Wissenschaftstradition möchte ich als allgemeinen Oberbegriff ‚Sprecher' vorschlagen.[120] Einerseits erleichtert er aufgrund der semantischen Nähe zum etablierten ‚Narrator' die Übertragung von in der Erzähltextanalyse entwickelten Konzepten. Zum anderen markiert die Differenzierung zwischen ‚Erzähler' und ‚Sprecher' dennoch einen Unterschied: Für die Konstituierung von Dichtung wichtige Charakteristika wie Metrum, Reim und v. a. die Unterteilung in Verszeilen beruhen auf ihrem ursprünglichen Wesen als *gesprochener* Text. Auch die durch das – allen Einschränkungen zum Trotz – *typische* Sprechen in der 1. Person ausgedrückte persönliche Bindung des Textes an die sprechende Instanz und die hierdurch suggerierte Unmittelbarkeit ist inbegriffen.

Dass diese Entscheidung für eine terminologische Abweichung und die Annäherung an die Narratologie kein theoretischer Selbstzweck sind, wird sich vor allem an den in Kapitel 4 behandelten Werken zeigen, die komplexe Erzählperspektiven aufweisen. Darüber hinaus gibt es eine Reihe von Gedichten Kibirovs,

---

[113] Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse, 193–213 beschreibt die Realisierungsmöglichkeiten von *Wir*, *Du*, *Ihr* und der Pronomina der 3. Person.

[114] Vgl. Hühn, Peter: Lyrik und Narration. In: Lamping, Dieter (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2011. 58–62, insbesondere 59; Müller-Zettelmann, Eva: Lyrik und Narratologie. In: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hgg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002. 129–153.

[115] Vgl. hierzu Rutz, Marion: „Wohin gehört das Gedicht?" und „Wer spricht es?" [Druckvorbereitung], Teil 4.1. Die Idee einer Skala hat Boris Korman Anfang der 1970er ausgearbeitet.

[116] Bode, Christoph: Einführung in die Lyrikanalyse, 162 (Kapitelüberschrift) ff.

[117] Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse, 194–195.

[118] Müller, Wolfgang G.: Das lyrische Ich, 57.

[119] Ludwig, Hans-Werner: Arbeitsbuch Lyrikanalyse. 5. erw. und akt. Aufl. Tübingen; Basel: A. Francke 2005. 12; 13 etc.

[120] Rutz, Marion: „Wohin gehört das Gedicht?" und „Wer spricht es?" [Druckvorbereitung].

die auf die erste Person verzichten oder ihr Auftauchen im Text inszenieren (vgl. das in Kap. 3.1 thematisierte Gedicht *Послесловие к книге «Общие места»*). Allerdings findet sich gegenläufig nach 1988 vermehrt klassische „Lyrik“, die die Instanz des Sprechers explizit an die erste Person sowie an den Autor bzw. ein zu imaginierendes „Autor-Bild“ rückbindet.

1.5. THEORETISCHE VERORTUNG UND AUFBAU DER ARBEIT

Der Gesellschaftsbezug von Kibirovs Texten – die literarische Reflexion (Spiegelung und gedankliche Durchdringung) von Wertediskursen sowie entsprechende Reaktionen – bestimmt als Leitthema die Textauswahl, die Konzeption der Einzelkapitel der Arbeit sowie deren Zusammenfügung. Methodologisch dominiert die klassisch-literaturwissenschaftliche Perspektive, die die Frage nach Diskursen und der außerliterarischen Realität der nach den konkreten Texten und ihrer Gestaltung unterordnet. Die Arbeit versteht sich nicht als kulturwissenschaftlich im engeren Sinne; primäres Ziel ist nicht die Erarbeitung eines Themas unter paritätischer Berücksichtigung möglichst vieler literarischer sowie nicht-literarischer Quellen, sondern die Erschließung von Kibirovs dichterischem Werk. Die Untersuchungen gruppieren sich somit um den Autor, der als Urheber seiner Texte verstanden wird, und diese wiederum als intentionale Schöpfung eines Individuums.

Der methodologische Zugriff ist grundsätzlich hermeneutisch. Trotz der formalistischen und strukturalistischen Vorbehalte gegenüber der Interpretationswillkür, die der Poststrukturalismus zum Vorwurf der Gewalt gegen den Text steigerte, ist der völlige Verzicht auf den Verstehenswunsch problematisch, da mit ihm die Motivation für die intensive Lektüre verschwindet und die Analyse letztendlich zu einer Aneinanderreihung von irrelevanten Beobachtungen gerät, wie etwa in Barthes’ – theoretisch durchaus anregender – exemplarischer Monographie *SZ*.[121] In der literaturwissenschaftlichen Praxis produktiv und theoretisch haltbar scheint nach wie vor eine reflektierte Hermeneutik, wie sie etwa Peter Szondi schon in den 1960–70er Jahren entwarf.[122] Ausgangspunkt ist die Erkenntnis des eigenen geschichtlichen Standorts und der historischen Distanz zu Autor / Text, die den Interpretationsversuch unhintergehbar prägen.[123] Szondi unterscheidet zwei gleichermaßen legitime Zugriffe, die er mit zwei in der hermeneutischen Tradition vorhandenen Begriffen benennt: Unter ‚allegorischer

---

[121] Barthes, Roland: S/Z. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007 [=1987, frz. 1970].

[122] Zu Szondi als wichtiger Station der literaturwissenschaftlichen Hermeneutik siehe Klawitter, Arne; Ostheimer, Michael: Literaturtheorie. Ansätze und Anwendungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008. 35–37. Das Folgende nach Szondi, Peter: Einführung in die literarische Hermeneutik. Hg. von Jean Bollack und Helen Stierlin. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975. 9–20.

[123] Szondi, Peter: Einführung in die literarische Hermeneutik, 14.

Interpretation‘ fasst er dabei das Verstehen aus der Vorstellungswelt von Leserin und Leser, das „dem fremd gewordenen Zeichen […] eine neue Bedeutung unterlegt, die nicht der Vorstellungswelt des Textes, sondern der seines Auslegers entstammt […].“[124] Die ‚grammatische Interpretation‘ wolle hingegen das ursprüngliche Textverstehen rekonstruieren und die historische Distanz überbrücken, etwa durch Aufarbeiten von unklarer Lexik und fremden Realien. Für Szondi sind beide Ansätze gleichwertig und v. a. im Zusammenspiel produktiv: Erst der allegorische Zugriff führt über den positivistischen Stellenkommentar hinaus und generiert neue Fragen an den Text. Die grammatische Interpretation fungiert dabei als notwendiges Korrektiv, das Hypothesen auf den Text verpflichtet.[125] Was die eigenen Interpretationen von Kibirovs Œuvre angeht, wird die weniger durch zeitliche als durch kulturelle Distanz geprägte allegorische Deutung v. a. durch das Erarbeiten der intertextuellen Bezüge sowie der Kontexte, auf die die Texte reagieren, geerdet.

Mit dem Plädoyer für die intensive Auseinandersetzung mit dem einzelnen Text als Vorbedingung der Interpretation sowie dem Bestreben, die Gedichte als Ganzes und in der gegenseitigen Bezogenheit ihrer Elemente zu erfassen, folgt die Untersuchung strukturalistischen Prämissen, auch wenn kein *close reading* der verschiedenen sprachlich-poetischen Ebenen vorliegt,[126] das die Begrenzung auf sehr wenige Einzeltexte erzwungen hätte. In dem beschriebenen Willen zum Verstehen und den Sympathien für die strukturalistische Textarbeit klingen letztendlich methodologische Prämissen von Henrieke Stahl an, bei der ich das literaturwissenschaftliche Handwerk gelernt habe,[127] und der Anspruch, zwar keine „allgemeingültigen“, geschweige denn „objektiven“, aber auf textuellen Fakten begründeten und intersubjektiv nachvollziehbaren Interpretationen vorzulegen.

Was die Vorgehensweise bzw. den Aufbau der Arbeit betrifft, sind die Kapitel chronologisch angeordnet und folgen dem Publikationsverlauf von Kibirovs Texten. Der Untersuchungszeitraum wird durch den 2009 erschienenen Gedichtband *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* begrenzt, auf

---

[124] Szondi, Peter: Einführung in die literarische Hermeneutik, 19.

[125] Szondi, Peter: Einführung in die literarische Hermeneutik, 19: „Die grammatische Interpretation hingegen, historisch der allegorischen vorausgehend und also primär nicht als Gegenposition, nicht als Kritik an ihr, zu verstehen, ist es dazu aus der Konsequenz ihrer Absicht geworden, das einst Gemeinte nicht in den Wirbel historischen Wandels hineinreißen zu lassen, vielmehr in seiner Identität zu bewahren.“

[126] Etwa nach Lotman – die Aufteilung in einzelne Analyseebenen ist besonders deutlich in der für Studierende adaptierten Einführung: Лотман, Ю. М.: Анализ поэтического текста. // Лотман, Ю. М.: О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство – СПБ 1996. 17–132.

[127] Stahl, Henrieke: Interpretation als Dialog. Votum für eine strukturale Hermeneutik. In: Coincidentia, Beiheft 2: Bildung und Fragendes Denken. Hg. von Harald Schwaetzer. Bernkastel-Kues 2013. 117–137.

den 2010 ein erster Roman folgte. Nach diesem *terminus ad quem* erschienene Gedichte werden nur sporadisch berücksichtigt und vergleichend eingebunden; die Erzählprosa sowie die jüngsten dramatischen Experimente verlangen per se nach einer gesonderten Betrachtung.

Mit jedem Kapitel werden zwei oder mehr Bücher abgedeckt, die einen bestimmten Aspekt von Kibirovs dichterischen Reflexionen gesellschaftlicher sowie literarischer Werte enthalten. Dieses Schwerpunktthema wird unter der notwendigen Selektion und Reduktion in exemplarischen Einzeltextanalysen erarbeitet. Die Themenbereiche umfassen die Dekonstruktion sowjetischer Denkmuster (Kap. 3), die Reflexionen der Veränderungen, die später in Glasnost' und Perestrojka gipfeln (Kap. 4), die Neuausrichtung des Schreibens im sich neu strukturierenden literarischen Feld (Kap. 5), die Entfaltung eines postsowjetischen ideologischen Programms (Kap. 6), die Auseinandersetzung mit aus dem Westen rezipierten postmodernen intellektuellen Trends (Kap. 7) und die erneute Suche nach ideellen Grundlagen sowie literarischen Vorbildern, die sich insbesondere auf ausländische Prätexte stützt (Kap. 8).

2. GRUNDLAGEN[128]

Vorliegende Arbeit soll nicht nur eine spezifische Fragestellung ausarbeiten, sondern auch grundsätzlich in Kibirovs Gesamtwerk einführen und eine Basis für weitere Forschungen zur Verfügung stellen. Daher geht den Einzeluntersuchungen ein Grundlagenkapitel voran, das Fragen von allgemeiner Relevanz klärt. Dieser Überblick unterteilt das Werk nicht nur in Schaffensperioden (Kap. 2.2), sondern erörtert die unterschiedlichen Publikationsformen, in denen die Texte greifbar sind, und die Wegmarken der Publikationsgeschichte (Kap. 2.1). Dies ist vor allem für die bewegte Frühphase aufschlussreich, in der zuerst der Eintritt in die verschiedenen literarischen Öffentlichkeiten (Samizdat, Tamizdat, offizieller Literaturbetrieb) stattfand und der Dichter sich anschließend innerhalb der post-sowjetischen Strukturen neu positionierte. Gerade bei der Frage nach den Umständen des literarischen Debüts und dem frühen Erfolg spielt die Einbindung in persönliche Netzwerke eine große Rolle. Initiierend war die Verbindung zu D. A. Prigov und Lev Rubinštejn, was es erlaubt, die Frage nach Kibirovs Verhältnis zum Konzeptualismus aus einer neuen Perspektive zu betrachten. Nicht der Abgleich mit kompilierten typologischen Katalogen, sondern der Vergleich einzelner, durchaus unterschiedlicher Positionen von Konzeptkünstlern, Kunst- und Literaturkritikern sowie die Suche nach Einflüssen spezifischer Personen verspricht eine Klärung (Kap. 2.3).

2.1. PUBLIKATIONSKONTEXTE UND -GESCHICHTE

Eine Frage, die im Vorfeld jeder literaturwissenschaftlichen Untersuchung geklärt werden sollte, ist die Auswahl der Textgrundlage, mit der gearbeitet und nach der zitiert wird. In der Regel liegt Arbeiten zu Kibirov eine der umfangreichen im Verlag *Vremja* erschienenen Ausgaben zu Grunde, die einen standardisierten und bequemen Zugriff auf eine große Zahl von Texten ermöglichen. Allerdings birgt dieser Usus methodologische Gefahren.

Zum einen bleiben Versionen und Abweichungen unberücksichtigt. Ein Vergleich verschiedener Ausgaben ist etwa bei Texten wichtig, die in unregelmäßige Abschnitte zerfallen, deren Grenzen nicht immer vom Seitenumbruch zu unterscheiden sind. Manche Publikationen weisen typographische Spezifika auf – beispielsweise sind in der Erstausgabe des Buches *Шалтай-Болтай* einige Gedichte zentriert gesetzt, was in den Nachdrucken verloren geht. Darüber hinaus finden sich im Einzelfall signifikante Überarbeitungen, so ist beispielsweise in der Endfassung des Gedichts *Любовь, комсомол и весна* ein Schlussvers hinzugekommen, im Buch *Стихи о любви* ist das polemische Anfangsgedicht weggefallen, in *Послание Ленке и другие сочинения* wurden die Mottos ge-

[128] Sofern nicht anders angegeben, wurden alle Links am 24.04.2015 überprüft.

kürzt. Schließlich sind zahlreiche in den späten 1970er / frühen 1980er Jahren entstandene Gedichte nicht in die späteren Ausgaben eingegangen.

Zum anderen versetzen die „Gesamtausgaben“ Texte aus unterschiedlichen Jahren und Jahrzehnten in einen trügerischen synchronen Kontext. Obwohl sie die Entstehungsdaten der Bücher verzeichnen, gerät die chronologische Perspektive leicht aus dem Blick. Deutlich zeigt sich dies in Bagrecovs Dissertation, die häufig „querbeet“ durch verschiedene Schaffensphasen springt und Zitate nur durch den Verweis auf die Seiten der benutzten Gesamtausgabe verortet, so dass kaum nachzuvollziehen ist, aus welcher Zeit und welchem Werkkontext die Textbelege stammen. Durch die Berücksichtigung insbesondere der realen Erstpublikationen wird die Wahrnehmung der Evolution des Werks gestärkt, ob man sich auf die erschienenen Einzelbücher beschränkt oder auch Zeitschriften, Auswahlpublikationen, Anthologien und Internet-Präprints miteinbezieht.[129]

Darüber hinaus können sich aus der Aufmerksamkeit gegenüber verschiedenen Publikationskontexten, insbesondere von eine bestimmte Auswahl liefernden alternativen Textzusammenstellungen, innovative Fragestellungen ergeben. Dies zeigen die im Forschungsüberblick (Kap. 1.1, S. 14) erwähnten Arbeiten von Tat’jana Glušakova oder Ellen Rutten, wobei letztere auch die graphisch-materielle Gestaltung der Bücher in die Analyse einbezieht. Schließlich ist die Berücksichtigung der realen Publikationskontexte gerade für das Frühwerk wichtig, bei dem die Daten der Niederschrift und der Veröffentlichung erheblich auseinanderklaffen. Reaktionen der Literaturkritik sind auf vor Jahren verfasste Texte gerichtet, während der Dichter längst ganz anders schreibt.

2.1.1. Kanonische Ausgaben im Vergleich

Das Gesamtwerk wird aktuell durch drei umfangreiche, jedoch nicht vollständige Ausgaben definiert, die 2001, 2005 und 2009 im Moskauer Verlag *Vremja* erschienen sind und jeweils eine aktuelle Gesamtschau bieten. Schon 1994 wurde in Belgorod eine erste Ausgabe publiziert, die einen größeren Teil des damals vorhandenen Œuvres zusammenfasste. Wie diese Editionen erkennen lassen und der Dichter selbst geäußert hat,[130] ist die kompositorische Grundeinheit seines

---

[129] In vorliegender Arbeit werden die Gedichte – sofern keine Ausnahme vermerkt ist – nach der ersten gedruckten Ausgabe zitiert, in der das jeweilige Buch (die Grundeinheit von Kibirovs Schaffen) publiziert wurde. Für die Bücher bis inklusive *Сортиры* (1991) ist dies Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг. Белгород: Риск 1994; das hier fehlende erste Buch *Общие места* wird nach Кибиров, Тимур: Стихи. М.: Время 2005 zitiert. Die späteren Texte folgen den jeweils als separate Buchpublikation erschienenen Einzelausgaben.

[130] Im persönlichen Gespräch am 13.05.2007 in Moskau: „Все те [книги; M. R.], которые дуступны в печати ... все это было написано и задумывалось как книжки. И моя мечта, что когда-нибудь, все-таки, чтобы переиздавалось не этим кирпичом [es ging um die *Vremja*-Ausgaben, M. R.], а чтоб был набор отдельных книжек ... Потому что, когда

Schaffens das Buch. Es handelt sich um ‚Gedichtbände' im Sinne des russischen Terminus книга стихов, d. h. eine der Gattung übergeordnete „große" Form, ein Textensemble von größerer Komplexität als ein Zyklus.[131] Kibirovs kanonisches Werk umfasst Ende 2014 21 solcher Einzelbücher mit Gedichten oder Poemen (siehe Tabelle 1). Dazu kommen der Roman *Лада, или Радость* (publ. 2010) sowie das Buch *Муздрамтеатр* (publ. 2014) mit einem „Opernlibretto", einem „Ballettszenario" sowie einem „Oratorium" – alle drei zum Lesen bestimmt.[132] Das Ende des eigentlichen Untersuchungszeitraums vorliegender Arbeit markiert, wie erwähnt, der letzte vor dem Roman erschienene Gedichtband *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* (publ. 2009).

Schon im Vergleich der „Gesamt-"Ausgaben zeigen sich Unterschiede und aufschlussreiche Lücken – in den bei *Vremja* erschienenen Bänden werden nämlich nicht nur die jeweils neusten Publikationen ergänzt, sondern auch Bücher weggelassen. Es handelt sich dabei nicht um ein automatisches Reduzieren – für ein neues fällt ein altes Buch weg –, sondern um konzeptuelle Entscheidungen. In *«Кто куда, а я в Россию…»* (2001) sowie *Стихи о любви* (2009) wird beispielsweise das Frühwerk ausgeklammert, in dem die Auseinandersetzung mit der Sowjet-Thematik stattfindet. Die zeitgleich zum 50. Geburtstag des Dichters erschienene Edition *Стихи* (2005) enthält auch die ersten Bücher, sie werden allerdings als zweiter Teil hinter das aktuelle Werk gestellt, was der Autor kommentiert und damit sanktioniert (siehe unten). Insgesamt findet eine Veränderung des Images statt, die vom Bild als Sowjetkritiker wegführt. Explizit wird dieser Image-Wandel im Fall des letzten Sammelbandes *Стихи о любви*, auf dessen Cover ein Ausschnitt aus dem einführenden Vorwort von Andrej Nemzer zu finden ist:

> Суть поэзии Тимура Кибирова в том, что он всегда распознавал в окружающей действительности «вечные образцы» и умел сделать их присутствие явным и неоспоримым.[133]

Diese Kurzcharakteristik trifft auf die Dekonstruktionen sowjetischer Ideologeme in den Texten der 1980er nur sehr bedingt zu.

кирпичом, все равно читается как большая книга, а не как набор маленьких книг. [...] это искажает мой замысел."

[131] Auf diesen Terminus stieß ich nach Abschluss der Dissertation beim Rezensieren der kollektiven Monographie Барковская, Н. В.; Верина, У. Ю.; Гутрина, Л. Д.; Жибуль, В. Ю.: Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси. Екатеринбург: Кабинетный ученый 2016. U. a. 11, 22–23. Vgl. auch den entsprechenden Eintrag in Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий (M. N. Darvin, 96–97).

[132] So die Genrebezeichnungen in Кибиров, Тимур: Муздрамтеатр. М.: Время 2014. 5–6. 5.

[133] Немзер, Андрей: Читателям Тимура Кибирова. // Кибиров, Тимур: Стихи о любви. М.: Время 2009. 5–10. 8.

Schon der genaue Vergleich der einzelnen Gesamtausgaben liefert also Ansatzpunkte für die weitere Forschung. Das Werk liegt aber auch in alternativen Publikationskontexten vor. Zum einen führen verschiedene Auswahlpublikationen Texte in neuen Kombinationen zusammen, die allerdings instabil bleiben und im Unterschied zu den Einzelbüchern, die als solche in den großen *Vremja*-Ausgaben wiederkehren, nicht weitertradiert werden. Zum anderen kommen in Anthologie-, Zeitschriften- oder Internetpublikationen sozusagen „apokryphe" Texte zu Tage. So wie nicht alle Evangelien und Apokalypsen Eingang in den christlichen Bibelkanon fanden, fehlen sie in den „kanonischen" „Gesamt"-Ausgaben. Darüber hinaus ermöglicht die Untersuchung der Publikationssituation im Detail, die sich wandelnden Positionen des Dichters im literarischen Feld nachzuvollziehen.

Der folgende Überblick über zentrale Publikationsereignisse ist grundsätzlich chronologisch, jedoch an inhaltlichen Schwerpunkten ausgerichtet. Er bietet eine breite Auswahl, jedoch keine erschöpfende Aufzählung. Eine entsprechende Bibliographie bis 1998 liegt vor.[134] Sie lieferte neben Angaben der Homepage *Неофициальная поэзия*[135] und eigener Recherche die Grundlage für den folgenden Überblick.

Anmerkung zur tabellarischen Übersicht auf der folgenden Seite: Die Angaben zum Entstehungszeitraum folgen den gegenwärtig umfangreichsten Ausgaben *Стихи* und *Стихи о любви*; im Fall von *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* ist auf dem Schmutztitel der Einzelbuchausgabe ein Zeitraum verzeichnet, in *См. выше* in der Kurzzusammenfassung auf der Impressum-Seite (S. 4). Für *На полях «A Shropshire Lad»* fehlen Daten, daher wird das Jahr der Erstpublikation in Klammern angeführt.

---

[134] Куллэ, Виктор; Натаров, Евгений: Тимур Кибиров. Избранная библиография. // ЛО (1998) 1. 40–43. Ihr geht ein Überblick über die literaturkritische Rezeption voraus: Натаров, Евгений: Тимур Кибиров. Обзор критики. // ЛО (1998) 1. 38–39.

[135] Ахметьев, И. и др.: Кибиров Тимур. Комментарий. // Неофициальная поэзия. Под ред. И. Ахметьева и др., http://www.rvb.ru/np/publication/02comm/41/02kibirov.htm.

Tabelle 1: Das kanonische Werk (Gedichte) in den Gesamtausgaben

	Konzipiertes Buch	**Datierung**	**Сантименты. 8 книг (1994)**	**«Кто куда, …» (2001)**	**Стихи (2005)**	**Стихи о любви (2009)**
1.	Общие места	1979–1986				
2.	Лирико-дидактические поэмы	1986				
3.	Рождественская песнь квартиранта	1986				
4.	Сквозь прощальные слезы	1987				
5.	Три послания	1987–1988				
6.	Стихи о любви	1988				
7.	Сантименты	1989				
8.	Послание Ленке и другие сочинения	1990				
9.	Сортиры	1991				
10.	Парафразис	1992–1996				
11.	Интимная лирика	1997–1998				
12.	Улица Островитянова	1999				
13.	Нотации	1999				
14.	Amour, exil…	1999				
15.	Юбилей лирического героя	2000				
16.	Шалтай-Болтай	2002				
17.	Кара-барас	2002–2005				
18.	На полях «A Shropshire Lad»	[2007?]				
19.	Три поэмы	2006–2007				
20.	Греко- и римско-кафолические песенки и потешки	1986–2009				
21.	См. выше	2010–2013				

2.1.2. Drei Öffentlichkeiten

Kibirovs schriftstellerische Anfänge liegen außerhalb des offiziellen Literaturbetriebs mit Literaturstudios, Literaturinstitut und Schriftstellerverband; der Zugang zu den legalen Medien war verschlossen und wurde auch nicht angestrebt.[136] Gelesen wurden seine Texte in der alternativen Szene des *underground*. Im Gegensatz zu älteren Kolleginnen und Kollegen schrieb Kibirov jedoch nicht lange für die Schublade, den Samizdat oder das Ausland; der Rückbau der Zensur unter Gorbačev verschaffte dem Autor bald ein (unerwartet) großes Publikum. Die frühen Gedichte gelangten dennoch mit Verzögerung und in unsystematischer Auswahl an die Öffentlichkeit.

Kibirov spricht davon, dass er seit ca. 1983/1984 „vorzeigbare Texte" geschrieben habe.[137] Sein allererster Berührungspunkt mit literaturaffinen Kreisen überhaupt sei der Kontakt zu dem Dichterzirkel um Aleksej Didurov gewesen, zu dem auch Viktor Korkija, Vladimir Višnevskij und Vadim Stepancov gehört hätten.[138] Den Anfang als professioneller Dichter führt Kibirov im Interview jedoch auf die 1984 zufällig zu Stande gekommene Begegnung mit Lev Rubinštejn und D. A Prigov zurück, als er in jugendlicher Naivität nach Kontakten gesucht habe, um eigene Texte in den Sam- und Tamizdat zu lancieren:

> Один человек, узнав о моих занятиях, рассказал мне о модных (в узких кругах) поэтах-концептуалистах. Я спросил его, нельзя ли связаться с ними, – и в результате мои стихи попали к Леве Рубинштейну. Я ждал неделю – и ни ответа ни привета. Судя по всему, он просто благополучно забыл о них, и сейчас я прекрасно понимаю его, потому что мне самому уже довелось перечитать массу графоманских сочинений. Я позвонил: «Лев Семенович...»

---

[136] Vgl. z. B. im folgenden Interview mit Kibirov: Шендерович, Виктор: Все свободны! Поэт Тимур Кибиров. // Радио Свобода 19.02.2007, http://www.svobodanews.ru/Transcript/2007/02/18/20070218235152440.html:

Виктор Шендерович: А ты не носил ни в какие редакции? Брезговал?

Тимур Кибиров: Да, вот сначала горделивая застенчивость отроческая и юношеская, а потом некоторая брезгливость. Потому что я понимал, что цель какая – не то, что, в «Новый мир» что ли носить, мне такому чудесному. Вот – «Вардис» [sic!; gemeint ist der US-Verlag *Ardis*; M. R.]. Книжка должна выйти в «Вардисе», нигде больше.

[137] Im Interview Шендерович, Виктор: Все свободны! Поэт Тимур Кибиров:

Виктор Шендерович: […] И дальше началось уже, дальше начался тот Кибиров, которого... Это уже середина 80-х?

Тимур Кибиров: Да, где-то с 83–84 года. Я уже писал те стихи, за которые и сейчас мне не стыдно.

Виктор Шендерович: Начиная с какого года? 85–86?

Тимур Кибиров: Да, даже чуть раньше, наверное, 83–84-й, после Олимпиады.

[138] Куллэ, Виктор: «Я не вещаю, я болтаю…», 14. Eine Spur dieser Bekanntschaft findet sich in Kibirovs Präsenz in der von diesem Kreis zusammengestellten Anthologie *Кардиограмма* aus dem Jahr 1991, siehe Fn.[173], S. 47.

> Лева засмущался, я ему нагрубил; Лева поделился своей тревогой по поводу моей неумеренной активности с Приговым, который в то время сидел у него в гостях. А Пригов, как человек более интересующийся жизнью, взял у него мои стихи и прочитал. Предложил встретиться. Концептуалисты мне сразу полюбились. Мои корыстные цели Дмитрий Александрович быстро пресек – и слава Богу, что не принял их просто за провокацию.[139]

Ein wichtiger Treffpunkt der alternativen Dichterszene jenseits privater Wohnungen war der 1985 entstandene Dichtungs-Club (клуб «Поэзия»), in dessen Rahmen verschiedene Veranstaltungen und Auftritte organisierte wurden.[140] Die Poeten und Poetinnen teilten sich dabei in unterschiedliche Gruppen auf – Kibirov gehörte zur Sektion *Zaduševnaja beseda*. Diesen Titel trägt auch eine Samizdat-Anthologie von 1986, die das Kibirov gewidmete Sonderheft der Zeitschrift *Literaturnoe obozrenie* als wichtigen Moment der jüngsten Literaturgeschichte vorstellt.[141] Aus dieser Gruppe heraus entstanden später das Lesungsprogramm *Альманах*[142] sowie 1991 die Anthologie *Личное дело №_*, von der noch die Rede sein wird.

In Samizdat-Periodika (*Ėpsilon-salon*, *Mitin žurnal*, *Tret'ja modernizacija*) erschienen zwischen 1986 und 1989 weitere Gedichte, darunter einige mit politisch brisanten Inhalten.[143] Wirkungsgeschichtlich wichtig war die Erstpublika-

---

[139] So 1996 im Interview Кузнецова, Инга: Тимур Кибиров – Правила игры, 218–219. Die gleiche Episode ebenfalls in Kibirovs Stellungnahmen (teilweise in Interview-Form) zu Prigov in Кибиров, Тимур: «Пригов был блюстителем пристойности». // Шаповал, Сергей (сост.); Пригов, Дмитрий: Двадцать один разговор и одно дружеское послание. М.: НЛО 2014. 180–184. 180–181.

[140] Siehe die Informationen in: Сид, Игорь: Клуб ПОЭЗИЯ [Энциклопедия «Кругосвет» 2003]. // LITER.NET – геопоэтический сервер Крымского клуба, http://www.liter.net/Krugosvet/article/poezia_club.htm# sowie ebd. [Пригов, Д. А.]: Клуб ПОЭЗИЯ. Воспоминание Дмитрия Александровича Пригова [2003], http://www.liter.net/Krugosvet/article/poezia_club_prigov.htm. Die Satzung, ein humoristisches Mitgliederverzeichnis etc. findet sich unter: Искренко, Н. и др.: Из уставных документов Клуба «Поэзия». // http://www.poet.forum.ru/archiv/izustav.htm.

[141] Einen Einblick in Zusammensetzung und Form der Publikation gewährt Айзенберг, Михаил и др.: Задушевная беседа, или Дюжину лет спустя. // ЛО (1998) 1. 8–9, 8: „Помимо текстов Дмитрия Александровича Пригова, Тимура Кибирова, Михаила Айзенберга, Михаила Сухотина и Льва Рубинштейна в сборник действительно были включены фрагменты «задушевной беседы» – каждая подборка оканчивалась высказыванием коллег-стихотворцев о своем товарище." Ähnliche kurze Stellungnahmen der Kollegen zu Kibirov sind im Rahmen des Beitrages abgedruckt.

[142] Zum Programm siehe die Rezension: Зорин, Андрей: Муза языка и семеро поэтов. Заметки о группе «Альманах». // ДН (1990) 4. 240–249.

[143] Online archiviert sind: Митин журнал (1986) 11 (vier Gedichte); Митин журнал (1989) 25 (*Когда был Ленин маленьким*) – beide via Архив. // Kolonna Publications; Митин журнал, http://kolonna.mitin.com/archive.php; Третья модернизация (1988) 7 (*Л. С.*

tion des Skandalpoems *Л. С. Рубинштейну* in der inoffiziellen Rigaer Zeitschrift *Tret'ja modernizacija*, das schon im Samizdat-Stadium von der sowjetischen Presse negativ rezensiert wurde.[144] Sie stellt sozusagen den Auftakt für die in Kap. 1.1 beschriebene Auseinandersetzung um *Л. С. Рубинштейну* in der lettischen Sowjetrepublik dar. In der Tat ist auffällig, in welchem Umfang Gedichte von Kibirovs und Texte anderer inoffizieller Autorinnen und Autoren in (halb-) legalen baltischen Periodika gedruckt wurden.[145] An der Peripherie war die Kontrolle der sowjetischen Behörden offenbar weniger rigide bzw. das Streben nach nationaler Unabhängigkeit verband sich mit dem Streben nach ästhetischen Alternativen zur offiziellen Literatur.

Für Kibirovs provokante Texte interessierte sich auch der Tamizdat: *Sintaksis* (Paris), *Vremja i my* (New York / Jerusalem / Paris), *Kontinent* (Paris).[146] Das Skandalpoem *Л. С. Рубинштейну* wurde 1989 gleich doppelt publiziert,[147] wobei der Abdruck in der Zeitschrift *Sintaksis* als Grundlage für die Publikation in der Leningrader Zeitung *Čas pik* diente,[148] deren Relevanz Zolotonosov herausstreicht.[149]

Рубинштейну); Третья модернизация (1989) 12. (*Любовь, комсомол и весна*) – beide via Журнал «Третья модернизация». // http://emc2.me.uk/tm/index.html.

Ахметьев, И. и др.: Кибиров Тимур. Комментарий verzeichnet zusätzlich die nicht einsehbare Samizdat-Publikation Эпсилон-салон (1987) 9.

144 Геронян, Александр: Опьянение от свободы? // Советская молодежь 03.01.1989. 3. Anlass war ein von der Zeitschrift *Tret'ja modernizacija* am 23.12.1988 an der Philologischen Fakultät der Lettischen Staatlichen Universität veranstalteter Auftritt. Kritisch zu dieser Reaktion wiederum der Artikel Руднев, Вадим: Заметки о новом искусстве II. «Третья модернизация». // Даугава (1989) 5. 120–124. 122.

145 Атмода 27.03.1989. 4 (*Лесная школа*); Атмода 21.08.1989. 16 (*Л. С. Рубинштейну* – Ausschnitte); Родник (1990) 2. 18–20 (*Жизнь К. У. Черненко*).

146 Синтаксис (1988) 22. 205–207, http://imwerden.de/pdf/syntaxis_22.pdf (*Жизнь Константина Устиновича Черненко V*); Время и Мы (1988) 100. 129–48 (*Сквозь прощальные слезы*), wiederabgedruckt in: Время и Мы. Альманах литературы и общественных проблем. Совместное издание журнала «Время и Мы» и издательства «Искусство» М.; Нью-Йорк: Время и мы; Искусство 1990. 168–187; Континент (1988) 56. 7–15 (*Лесная школа*).

147 Время и Мы (1989) 107. 100–110 (Ausschnitte) sowie Синтаксис (1989) 26. 111–121, http://imwerden.de/pdf/syntaxis_26.pdf; Синтаксис 1989 (25). 171–189, http://imwerden.de/pdf/syntaxis_25.pdf brachten frühere Texte (*Из книги «Общие места»*).

148 Час пик 17.09.1990. 7. Ein Vierteljahr später erscheint hier Kibirovs Gedicht *„Попытка осиновый кол пронести в мавзолей...“* (siehe Kapitel 3.1.) sowie eine Stellungnahme des Dichters zum Skandal: Час Пик 28.01. 1991. 6.

149 Золотоносов, М. Н.: Логомахия [2010], 36. Anm. 23 (S. 157) führt aus, dass in dieser Quelle eine Strophe fehle und rechtfertigt implizit seine Interpretation der (falschen) Verszahl 666+1 in Золотоносов, Михаил: Логомахия [1991], 80.

Allerdings öffneten sich schon 1988 erste offizielle Medien für den literarischen *underground*: Die Zeitschrift *Teatral'naja žizn'* brachte zwei Gedichte Kibirovs im Rahmen einer Auswahlpublikation von am Lesungsprogramm *Альманах* beteiligten Autoren.[150] In etwa zeitgleich druckte die Zeitschrift *Junost'* in der als Ort für alternative Experimente eingerichteten Rubrik *Испытательный стенд* einen weiteren Text.[151] Auch die Ende der 1990er alternative Kunst aus verschiedenen Bereichen aufgreifende Zeitschrift *Teatr* veröffentlichte 1989 Gedichte.[152] Weitere offizielle Printmedien zogen nach; Gedichte Kibirovs finden sich Ende der 1980er in mehreren Anthologien großer Staatsverlage, die neue, alternative Dichtung bekannt machen wollten.[153]

Eine größere Gedichtauswahl erschien erstmals 1990 im Verlag *Molodaja gvardija* im Rahmen einer gemeinschaftlichen Buchveröffentlichung von vier Jungautoren.[154] Auffällig an den Gedichten Kibirovs, die in besagten Band *Общие места* (nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Einzelbuch!) aufgenommen wurden, ist das Fehlen der parodistischen Dekonstruktionen, die für Kibirovs Frühwerk als charakteristisch gelten. Stattdessen sind zahlreiche Gedichte abgedruckt, die nicht ins kanonische Œuvre eingegangen sind – es debütierte eigentlich ein anderer Kibirov.

---

[150] Театральная жизнь (1988) 18. 30–32. Die Reihenfolge der Publikationen aus dem Jahr 1988 nach Натаров, Евгений: Тимур Кибиров. Обзор критики, 38.

[151] Юность (1988) 9. 71–72 (*Сквозь прощальные слезы: Вступление*).

[152] Театр (1989) 6. 140–144 (u. a. *Смерть Черненко*). Begleitet von dem Vorwort Солнцева, Алена: Тимур Кибиров. «Мы не увидели неба в алмазах...» (ebd., 140).

[153] Поэзия. Альманах № 52. М.: Молодая гвардия 1989. 95–97; Истоки 89. Стихи и проза молодых. Альманах. М: Молодая гвардия 1989. 6–19; Молодая поэзия 89. Стихи. Статьи. Тексты. Сост.: С. М. Мнацаканян, А. В. Тюрин. М.: Советский писатель 1989. 360–370.

[154] Кибиров, Тимур; Хабаров, Александр; Смык, Владимир; Росков, Александр: Общие места / Спаси меня / Встречи / Стихи из деревни. М.: Молодая гвардия 1990.



Abb. 3 & 4: Buchumschläge von Общие места (1990) und Календарь (1991)

2.1.3. Kaukasus und *Календарь*

Kibirov fand nicht nur unter der Etikettierung „junger Dichter“ Eingang in die offiziellen Publikationsorgane, sondern auch als Vertreter der multiethnischen Sowjetliteratur (die Eltern stammen aus dem Nordkaukasus[155] und wohnen aktuell in Vladikavkaz[156]). Die ossetische Literaturszene zeigte früh Interesse: Die Regionalorganisation des Sowjetischen Schriftstellerverbandes druckte in ihrer Zeitung *Literaturnaja Osetija* ebenfalls 1988 mehrere Texte sowie 1989 eine von Kibirov verfasste Rezension.[157] Von Interesse sind diese marginalen Publikationen insofern, als dass es sich oft um Gedichte handelt, die in den späteren Ausgaben fehlen. Die ossetische Publikationslinie hält noch in der ersten Hälfte der 1990er Jahre an, bis 1994 erscheinen Gedichte in den in Vladikavkaz herausgegebenen Zeitschriften *Dar'jal* und *Kavkaz*;[158] in *Dar'jal* und der Zeitung

---

[155] Siehe das Interview mit Zapoev senior: Сид, Игорь: Юрий Запоев. Не я – отец Тимура Кибирова sowie Гуржибекова, Ирина: Стихи наголо!.. // Кавказ. Иллюстрированный научно-популярный журнал (1994) 2. 22–23 (mit Fotos); es folgen Gedichte (24–25).

[156] So in der Einleitung zum Interview Резник, Ольга: Тимур Кибиров – «Жизнь нелегка, но надо стараться не забывать, что она – чудо». // Осетия-Квайса 15.02.2010, http://osetia.kvaisa.ru/1-rubriki/15-prazdnichnyj-tost/timur-kibirov-zhizn-nelegka-no-nado-staratsya-ne-zabyvat-chto-ona-%E2%80%93-chudo/.

[157] Литературная Осетия (1988) 72. 51–59; Кибиров, Тимур: Заметки о книге Сергея Кабалоти. // Литературная Осетия (1989/1990) 74. 61–65. Im folgenden Jahr druckte das Printorgane der armenischen Abteilung des Verbandes Texte aktueller Autorinnen und Autoren aus Moskau und Leningrad, darunter auch ein Gedicht Kibirovs: Литературная Армения (1989) 5. 79.

[158] Дарьял (1991) 1. 7–12; Дарьял (1992) 3. 81–87; Кавказ. Иллюстрированный научно-популярный журнал (1994) 2. 24–25.

des russischen Schriftstellerverbandes *Literaturnaja Rossija* außerdem Kibirovs Nachdichtungen von Werken des ossetischen Dichters Achsar Kodzati.[159]

Vor allem jedoch kam im Nordkaukasus 1991 Kibirovs erstes Buch mit ausschließlich eigenen Texten heraus: *Календарь*. Auch dieser Band enthält zahlreiche Gedichte, die in späteren Kompilationen fehlen. Die einzelnen Datierungen umfassen den Zeitraum zwischen 1978–1985, überschneiden sich also teilweise mit den im kanonischen Buch *Общие места* zusammengefassten Werken aus den Jahren 1979–1986. Eine symptomatische Überlappung stellt das Liebesgedicht *„В блаженном столбняке...“* dar, das thematisch aus *Общие места* herausfällt.[160] Ansonsten handelt es sich in *Календарь* im Großen und Ganzen um offenbar ausgemusterte Texte.

Die Existenz von *Календарь* hat die Forschung bislang nicht zur Kenntnis genommen. Eine Ausnahme stellen die schon erwähnten Arbeiten von Tamara Gurtueva dar, die Kibirov in die nordkaukasische Postmoderne einzuordnen versucht. Sie zieht jedoch fast ausschließlich die kaukasischen Publikationen heran und klammert die im russischen Kernland erschienenen Texte aus. Der einzige Philologe, der *Календарь* vor dem Hintergrund des Gesamtwerks betrachtet hat, ist der Literaturkritiker Andrej Nemzer im Vorwort zur Gesamtausgabe *Стихи о любви*. Er weist insbesondere darauf hin, dass viele Motive im Werk weiterexistieren und einige Gedichte in späteren Büchern eine Wiedergeburt in einem neuen Kontext erleben. Der extremste Zeitsprung, den er vermerkt, ist die Wiederverwendung des auf 1980 datierten Gedichts *Гравюра Дюрера* im Buch *Шалтай-Болтай* (2002).[161]

Der Dichter selbst nimmt zu den familiären Wurzeln und der Verbindung zu Ossetien und der Literatur des Nordkaukasus ambivalent Stellung. Ein in der Zeitschrift *Severnaja Osetija* publiziertes Interview anlässlich der Verleihung des Puškin-Preises der deutschen Töpfer-Stiftung von 1994 vereinnahmt ihn zwar als Landsmann („поэт-авангардист, представитель осетинской интеллигенции“) und betont die Kontakte zu ossetischen Schriftstellerkollegen und der „Heimat“.[162] Kibirov selbst spricht allerdings Mitte der 1990er in der russischen Presse davon, dass eine emotionale Verbindung kaum vorhanden

---

[159] Дарьял (1991) 2. 46–52; Дарьял (1992) 2. 102–208 sowie Северная Осетия 11.11.1994. 3 (*«У нас в гостях журнал «Дарьял»»*); Литературная Россия 30.08.1991. 13; Литературная Россия 29.05.1992. 9; Литературная Россия 17.12.1993. 10; Литературная Россия 07.10.1994. 7.

[160] Кибиров, Тимур: Стихи, 619.

[161] Немзер, Андрей: Читателям Тимура Кибирова, 6–7. Das Gedicht in Кибиров, Тимур: Календарь. Стихи. Владикавказ: ИР 1991. 64 bzw. Кибиров, Тимур: Шалтай-болтай, 22.

[162] Карпенко, Л.: Нежность, какая свирепая нежность. // Северная Осетия 29.01.1994. 4.

sei[163] und er über geringe, passive Sprachkenntnisse verfüge.[164] Ossetien hat nach 2000 allerdings als literarisches Thema an Relevanz gewonnen. Im Buch *На полях «A Shropshire Lad»* wird in Ged. 19 der verstorbenen Großmutter gedacht, im Folgebuch *Три поэмы* gibt es drei Prosaskizzen über die bei den Großeltern in Ossetien verbrachten Ferien (*Покойные старухи*).[165] Im Jahr 2009 – nach dem georgisch-russischen Krieg – wurden dem russischsprachigen, in Moskau wohnhaften Dichter gleich zwei ossetische Literaturpreise verliehen: der staatliche Kosta-Chetagurov-Literaturpreis sowie für das Buch *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* die Auszeichnung *Антология*.[166]

Doch kehren wir vom Exkurs in den Kaukasus und das Spätwerk zurück nach Moskau.

2.1.4. Durchstarten nach 1990 und Normalität

Der Skandal um das Poem *Л. С. Рубинштейну* hatte dem 35-jährigen Dichter, wie schon erwähnt, Anfang der 1990er Jahre zu recht großer Popularität verholfen. Andrej Zorin beschrieb die Situation im Januar 1992 wie folgt:

> Трудно уже представить, что еще чуть больше года назад читатели откликались на его публикации требованиями линчевать автора, прокуратура вменяла издателям иски, а в качестве судебных экспертов выступали лучшие филологи страны. Однако и сегодня одни издания помещают о нем фельетоны, другие наперебой зазывают его на свои страницы, третьи („Литературная газета") чередуют брань с завершениями, что он остается лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи. С поправкой на очевидный, и, по-видимому, необратимый упадок общего интереса к поэзии можно, пожалуй, сказать, что это слава.[167]

---

[163] Z. B. im Interview Рассказова, Татьяна: Тимур Кибиров – Только и делаю, что потакаю своим слабостям. // Сегодня 14.01.1995. 12: „Приходится признать, что большой связи с Кавказом я не ощущаю. Я родился на Украине, отец был военным, и где только мы не жили. Думаю, моя кавказская кровь сказывается разве что в избыточной запальчивости литературного поведения – в нападках на шестидесятников, в частности."

[164] Siehe z. B. die Interviews: Сеславина, Елена: Тимур Кибиров – … И спокойно заниматься своим делом. // ДН (1996) 7. 167–174. 169; [o. A.]: Интер(офф)вью 2: Тимур Кибиров. // Русский журнал 06.07.2001, http://old.russ.ru/netcult/iv_offline/20010706.html.

[165] Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad». M.: Время 2007. 59–61; Кибиров, Тимур: Три поэмы. M.: Время 2008. 10–19; 22–40.

[166] Siehe 2010 im Interview Резник, Ольга: Тимур Кибиров – «Жизнь нелегка, но надо стараться. Vgl. ebd. die diplomatische Reaktion des Dichters: „Я был взволнован, обрадован и смущен одновременно. Ведь в силу особенностей своей биографии осетинского языка я не знаю, на нем не пишу. Поэтому многим в Осетии присуждение мне премии Коста могло показаться странным. Тем не менее, мне было очень приятно."

[167] Зорин, Андрей: Ворованный воздух. Феномен Тимура Кибирова. // Московские новости 19.01.1992. 22.

Ebenfalls 1992 erscheinen die ersten Interviews.[168] Ungefähr zu dieser Zeit treten an die Stelle von nachträglich publizierten sowjetkritischen Texten Gedichte aus der nächsten Werkphase (1988ff.). Sie erscheinen im Ausland,[169] etwas später auch an exponierter Stelle in Russland, z. B. auf den Poesieseiten der damals populären Zeitschrift *Ogonek* und in den „dicken" Literaturzeitschriften.[170] Parallel hierzu drucken neu entstandene, als Alternative zum sowjetischen Altbestand gedachte Periodika wie *Vestnik novoj literatury* Gedichte von Kibirov.[171] Offenkundig war das Interesse an Texten mit in sowjetischer Zeit tabuisierter erotisch-obszöner Thematik wie den Verserzählungen *Элеонора* und *Сортиры*.[172]

1990 und 1991 erscheinen Gedichtsets in mehreren Anthologien mit Texten aus dem früheren *underground*.[173] Besonders wirkmächtig war die schon erwähnte Anthologie *Личное дело №_*, an der sich eine Reihe von Autorinnen und Autoren beteiligten, die in den 1990er Jahren zu zentralen Akteuren der Literaturszene aufstiegen und heute zu den Klassikern der Gegenwartsdichtung zählen, neben Kibirov: D. A. Prigov, Lev Rubinštejn, Sergej Gandlevskij, Michail Ajzenberg.[174]

---

[168] Якович, Елена: Одинокие странники с пачки «Памира». Разговор Петра Вайля и Александра Гениса с Сергеем Гандлевским и Тимуром Кибировым в гостинице «Пекин» под Новый год. // ЛГ 15.01.1992. 3; Шаповал, Сергей: Традиционный русский поэт. // Московские новости 15.11.1992. B10.

[169] Синтаксис (1990) 29. 183–207, http://imwerden.de/pdf/syntaxis_29.pdf: Gedichte aus dem Buch *Послание Ленке и другие сочинения*.

[170] Огонек 1 (1991) 29.12.1990. 9: Balladen aus *Стихи о любви*; ДН (1991) 6. 59–63: *Воскресение* (*Сантименты*); НМ (1991) 9. 107–109: *Сереже Гандлевскому…* (*Послание Ленке и другие сочинения*); Юность (1991) 11. 76–77: Texte aus *Стихи о любви* und *Сантименты*.

[171] Texte aus *Стихи о любви* erschienen in Соло (1990) 1. 60 sowie in Вестник новой литературы (1992) 4. 69–76. Zum Profil der beiden Periodika: Irlenkäuser, Olaf: Die russischen Literaturzeitschriften seit 1985. Kontinuität und Neubeginn. München: Otto Sagner 1994, insbesondere 71–78.

[172] *Элеонора*: Эрос, сын Афродиты. Сборник. Сост.: С. Марков. М.: Московский рабочий 1991. 57–68; Театр (1992) 3. 94–99; Антология русской эротической поэзии. 190 поэтов. 750 стихотворений. Сост. С. Дмитренко. М.: Эксмо 2007. 930–946.

Сортиры: ЛО (1991) 11. 107–112 (erotisches Themenheft).

[173] Понедельник. Семь поэтов самиздата. Сост.: Д. А. Пригов. М.: Прометей 1990. 111–125; Граждане ночи. Неизвестная Россия. Сост.: Ольга Чугай. [М.]: СП «Вся Москва» 1991. 37–55; Кардиограмма. Стихи поэтов литературного кабаре. Сост.: Вадим Воронцов. М.: Прометей 1991. 81–85 (einige Gedichte sind mit *Kirill* Kibirov überschrieben, sie könnten ebenfalls von Timur Kibirov stammen).

[174] Личное дело №_. Литературно-художественный альманах. Сост.: Лев Рубинштейн. М.: Союзтеатр 1991 (Kibirovs Gedichte: 46–57; 186–197). 1999 fand das Projekt mit Личное дело №2. Художественно-поэтический сборник. Ред.: Ирина Прохорова. М.: НЛО

Die beiden Auswahlbände mit Texten von Kibirov – *Общие места* (1990) und *Календарь* (1991) – waren von der literarischen Öffentlichkeit kaum wahrgenommen worden. Erste Rezensionen wurden erst durch den 1993 erschienenen Band *Стихи о любви. Альбом-портрет* angestoßen.[175] Er umfasst eine bunte Textauswahl aus den Jahren 1986–1992, wobei Gedichte aus der aktuellen Werkphase dominieren. Autobiographisch geprägte Texte fügen sich – wie der Titel angibt – zu einem Porträt des Autors zusammen. Das künstlerische Gesamtkonzept von Igor' Gurovič betont den persönlichen Charakter des Buches und versammelt Fotografien von Kibirov und seinen Dichterfreunden am Esstisch, von Timur als Kind, Jugendlicher, Soldat sowie unzählige Abbildungen von Realien des sowjetischen Alltags (siehe Abb. 5).[176] Im Folgejahr erschien der Sammelband *Сантименты. Восемь книг* in einer Auflage von 10 000 Exemplaren. Das Werk wird hier erstmals so präsentiert, wie der Autor es intendierte, nämlich als Zusammenstellung von als Ganzes komponierten Büchern (es fehlt allerdings, wie schon erwähnt, das Buch *Общие места*).[177]

1999 (Kibirovs Gedichte 63–86) eine Fortsetzung, die den Stellenwert des Vorgängerbands betonte und die fortgeschrittene Kanonisierung der beteiligen Autoren belegt.

[175] Neben kurzen Zeitungsmeldungen in Московские новости 26.09.1993. 2 (Elena Veselaja) und Комсомольская правда 25.03.1994. 20 (Aleksandr Monachov) sind zu nennen: Кулакова, Марина: «И замысел мой дик – играть ноктюрн на пионерском горне!» [Rezension *Календарь* und *Стихи о любви. Альбом-портрет*]. // НМ (1994) 9. 235–238; Лекманов, Олег: Послание Тимуру Кибирову из Опалихи в Шильково через Париж. Вместо рецензии [Rezension *Стихи о любви. Альбом-портрет*]. // Русская мысль 11.11.1993. 12. Um eine Rezension *vor* dem eigentlichen Erscheinen der Bücher *Стихи о любви. Альбом-портрет* und *Сантименты. Восемь книг* handelt es sich bei Архангельский, Александр: «Был всесилен вот этот язык!». Почти всё Тимура Кибирова. // ЛГ 07.07.1993. 4.

[176] Кибиров, Тимур: Стихи о любви. Альбом-портрет. Художник: И. Гурович. М.: Цикады 1993.

[177] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг. Белгород: Риск 1994.



Abb. 5: Fotomontage aus Стихи о любви. Альбом-портрет *(S. 12–13); im Vordergrund von links nach rechts: Lev Rubinštejn, Timur Kibirov, Semen Fajbisovič und Sergej Gandlevski*

Die Jahre 1993/1994 markieren auch in anderer Hinsicht den Scheidepunkt, zu dem Kibirov Teil eines normal funktionierenden Literaturbetriebs geworden ist. Die nachholende Publikation älterer Gedichte geht zu Ende, es sind von nun an die jeweils aktuellsten Werke, die in den (geschrumpften) „dicken" Literaturzeitschriften erscheinen.[178] Kibirov publiziert vor allem in den eher politisch- und gesellschaftskritisch orientierten Periodika *Družba narodov* (bis 1999) und dann v. a. *Znamja*.[179] Seit Mitte der 2000er Jahre erscheinen frische Texte re-

---

[178] *Novyj mir*, *Znamja* etc. hatten Anfang der 1990er dramatische Auflageneinbrüche zu verzeichnen. Die meisten aus der inoffiziellen Sphäre heraus entstandenen Neugründungen konnten sich nicht auf dem Markt halten, vgl. Irlenkäuser, Olaf: Die russischen Literaturzeitschriften seit 1985, 93.

[179] ДН (1992) 8. 111–113: Gedichte aus *Общие места*.
Зн (1992) 6. 3–5: *К вопросу о романтизме* (*Сантименты*).
ДН (1993) 3. 3–8; Зн (1993) 11. 3–6; ДН (1994) 4. 97–101; Зн (1994) 10. 3–6; Зн (1995) 9. 3–5; Арион (1996) 2. 21–30; Зн (1996) 10. 3–12; ДН (1997) 1. 4–7: Gedichte aus *Парафразис*.
Зн (1999) 4. 3–6; ДН (1999) 6. 5; ДН (1999) 9. 63–65. Арион (1999) 2. 56–58: Gedichte aus *Улица Островитянова*.
Неприкосновенный запас (1999) 4, passim: Gedichte aus *Нотации*.
Зн (2000) 10. 3–6: Gedichte aus *Amour, exil…* und *Юбилей лирического героя*.
Зн (2002) 1. 3–4; Зн (2002) 6. 70–74: Gedichte aus *Шалтай-болтай*.

gelmäßig als Präprint online, danach in gedruckten Literaturzeitschriften und schließlich als Buch. Die erste Veröffentlichung der Bücher *Кара-барас*, *На полях «A Shropshire Lad»*, *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* (unter dem Titel: *Новая книга стихов*), *Три поэмы*, *См. выше* (2. Teil), *Муздрамтеатр* sowie neuster Gedichte (*Время подумать уже о душе*, 15.04.2015) erfolgte auf der Homepage *Stengazeta*.[180] Versteckt finden sich hier auch einige ungedruckte Gedichte aus dem Jahr 2006, die sich u. a. kritisch mit Dichterkollegen auseinandersetzen, die Blogs als Plattform nutzen.[181]

Im Anschluss an die Erstveröffentlichung in den „dicken" Literaturzeitschriften erscheinen die Gedichte seit 1997 regelmäßig in Buchform, und zwar in den Lyrikreihen renommierter postsowjetischer Verlage: *Puškinskij fond* in St. Petersburg war der erste Verlag, der nach dem Zusammenbruch des staatlichen Publikationssystems Gegenwartsgedichte in größerem Umfang druckte. Für den Moskauer Verlag *OGI* betreute Michail Ajzenberg einige Jahre die bekannte „poetische Reihe", die über ein System von Buchgeschäften-mit-Gastronomie verteilt wurde.[182] Aktuell erscheinen Kibirovs neuste Gedichtbände – sowie die Ausflüge in andere Gattungen – meist im mittelgroßen Verlag *Vremja* (gegründet 2000). Bei dem stärker kommerziell ausgerichteten Verlagshaus fungiert der Dichter als renommierter Autor, der der Reihe *Поэзия* ein attraktives Profil verleiht.

Es gibt jedoch auch wichtige Verlage, in denen Kibirov nicht publiziert: Anders als etwa bei Prigov finden sich keine Bücher im Programm von *Novoe*

Зн (2005) 11. 9–16; НМ (2006) 4. 111–115: Gedichte aus *Кара-барас*.
Зн (2007) 6. 3–11. Зн (2008) 1. 132–136: Gedichte aus *Три поэмы*.
Зн (2009) 1. 42–51: Gedichte aus *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки*.
Зн (2014) 1. 7–15: *Пейзажная лирика* aus *См. выше*.

Dies gilt auch für Texte anderer Gattungen:
Зн (2008) 1. 119–131: Prosaminiaturen *Покойные старухи* (*Три поэмы*).
Зн (2010) 6. 6–89: Roman *Лада, или Радость*.
Октябрь (2014) 5. 69–86: Oratorium *Закхей* (*Муздрамтеатр*).

180 [Кибиров, Тимур: Публикации.] // Стенгазета, http://www.stengazeta.net/author.html?id=64.

Zwei Kapitel aus *Лада, или Радость* erschienen bei OpenSpace.ru 07.04.2010, http://os.colta.ru/literature/projects/162/details/17120/.

181 Кибиров, Тимур: Лузер vs юзер. // Стенгазета 17.05.2006, http://stengazeta.net/?p=10001508.

182 Auch heute verlegt *OGI* „gute" Bücher, allerdings ist das einzigartige Vermarktungssystem weggebrochen. Siehe Охотин, Григорий: «Проект О.Г.И.» против «Проекта Руккола». // OpenSpace.ru 25.12.2008, http://os.colta.ru/society/russia/details/7164/ sowie das Interview mit einem der Gründer: Бабицкая, Варвара: Николай Охотин – «Так совпало, что хотелось жизни с чтением и с водкой, всем вместе, в прокуренном подвале». // OpenSpace.ru 25.12.2008, http://os.colta.ru/literature/projects/76/details/7167/.

literaturnoe obozrenie (*NLO*), weder bei *Novoe izdatel'stvo*, wo Ajzenberg eine neue poetische Reihe betreut, noch im Kleinstverlag *Argo-Risk* von Dmitrij Kuz'min, der aufgrund der Vernetzung mit anderen Projekten zu den Hotspots der Dichtungsszene gehört. Hier zeigen sich ein Auseinandergehen der künstlerischen Dominanten und eine gewisse Distanz Kibirovs zu den neuen Gravitationszentren des literarischen Feldes.

Tabelle 2: Kibirovs Verlage (separate Erstausgaben der Gedichtbände)

Buchtitel	**Jahr**	**Verlag**	**Reihe**
Парафразис	1997	Пушкинский фонд	Автограф
Интимная лирика	1998	Пушкинский фонд	Автограф
Улица Островитянова	1999	ОГИ	Поэтическая серия
Нотации	1999	Пушкинский фонд	Автограф
Amour, exil…	2000	Пушкинский фонд	Автограф
Юбилей лирического героя	2000	ОГИ	Поэтическая серия
Шалтай-Болтай	2002	Пушкинский фонд	Автограф
Кара-барас	2006	Время	Поэтическая серия
На полях «A Shropshire Lad»	2007	Время	Поэтическая серия
Три поэмы	2008	Время	Поэтическая серия
Греко- и римско-кафолические песенки и потешки	2009	Время	Поэтическая серия
См. выше	2014	Время	Поэтическая серия

2.1.5. Sonderausgaben

Parallel zu den in regelmäßigen Abständen von meist 1–2 Jahren erscheinenden Gedichtbänden gibt es einige Sonderausgaben. Die Mitwirkung des Autors bei diesen sekundären Verwertungen ist wohl eher gering zu veranschlagen. Ähnlich wie die schon erwähnten Buchpublikationen aus der ersten Hälfte der 1990er sind einige von ihnen aufgrund alternativer Textarrangements oder der graphischen Gestaltung und des Buchdesigns einer näheren Betrachtung wert. Die kreative Arbeit des Re-Arrangements wurde jedoch primär von Verlagsseite bzw. den jeweiligen Buchdesignern geleistet und nicht vom Dichter.[183]

So füllte der St. Petersburger Verlag *Izdatel'stvo Ivana Limbacha* 1995 eine editorische Lücke und brachte den Zyklus *Когда был Ленин маленьким* aus dem (damals noch unpublizierten) Buch *Общие места* heraus. Graphisch gestaltet wurde der Band von Aleksandr Florenskij, einem Mitglied der Petersburger Künstler- und Literatengruppe Mit'ki, der den Text mit Lenin-Fotografien, Abbildungen von Museumsexponaten und Realien ausstattete. Florenskij gestaltete ebenfalls die 1998 publizierte Geschenkausgabe *Памяти Державина*. Den Hauptteil dieses Werkquerschnitts stellen Texte aus dem Buch *Парафразис*, aus dem auch der namensgebende Zyklus *Памяти Державина* stammt.[184] Aufmerksamkeit verdient insbesondere die graphische Interpretation des Verhältnisses Kibirov-Deržavin (siehe Kap. 6.2). Die Zusammenarbeit mit Florenskij fand in der Gestaltung des Covers für den Band *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* (publ. 2009) eine Fortsetzung (Kap. 8.5.3).

Eine aufgrund der Neuzusammenstellung von Texten interessante Ausgabe ist *Избранные послания*, 1998 ebenfalls bei Ivan Limbach in St. Petersburg erschienen. Das Design erinnert an die beim gleichen Verlag publizierten Bücher *Регулярное письмо* (1996) von Lev Rubinštejn und *Советские тексты* (1997) von Dmitrij A. Prigov – die Reihe mit Autoren des *underground* wurde später fortgesetzt. Kibirovs Texte werden durch den Titel der Gattung ‚Epistel/Versbrief' zugewiesen. Obwohl der Dichter selbst von einer eher zufälligen Zusammenführung vorhandener Werke zu einem neuen Ganzen spricht,[185] ist es produktiv, die Texte in dem hier konstituierten Zusammenhang zu untersuchen.[186]

---

[183] So das Fazit aus dem persönlichen Gespräch am 13.05.2007 in Moskau, in dem insbesondere über *Избранные послания* und *Стихи о любви. Альбом-портрет* gesprochen wurde.

[184] Einige dieser Illustrationen finden sich ebenfalls in dem Kibirov gewidmeten Heft der Zeitschrift *Literaturnoe obozrenie*: ЛО (1998) 1.

[185] Im persönlichen Gespräch am 13.05.2007 in Moskau.

[186] Siehe Глушакова, Т. С.: Сборник Тимура Кибирова «Избранные послания» в социокультурном контексте 1980-х – 1990-х годов.

In den letzten Jahren sind meiner Einschätzung nach keine weiteren aus produktionsästhetischer Perspektive interessanten Neuzusammenstellungen erschienen.[187] Erwähnenswert ist vielleicht der 2008 anlässlich der Verleihung des *Poėzija*-Preises erschienene Prachtband, der neben Gedichten Kommentare prominenter Persönlichkeiten zu Kibirov enthält.[188]

2.2. GLIEDERUNG IN SCHAFFENSPERIODEN

Für die Orientierung im Werk ist neben dem Wissen um den Umfang des überhaupt Publizierten und um nicht-kanonische Bereiche des Œuvres der Blick für die literarische Evolution zentral. Sie lässt sich durch die Unterteilung in Schaffensperioden erfassen und macht Veränderungen wie auch Konstanten im Werk sichtbar. Bislang liegen zwei Gliederungsversuche vor.

Ein erster Vorschlag stammt von Dmitrij Bagrecov. Bagrecov will sich eigentlich an biographischen und v. a. sozio-historischen Wegmarken orientieren[189] und kommt 2005 zu folgendem Ergebnis:

> Таких периодов, учитывая то обстоятельство, что поэт на данный момент жив и продолжает свои искания, предварительно можно выделить три: первый относится к эпохе Перестройки и включает в себя восемь книг стихов, опубликованных в сборнике «Сантименты» (1994 г.). Это период с 1986 по 1991 год. Второй период, начало которого можно отнести к 1992 году, мы условно назовем пост-перестроечный. Он включает в себя одну книгу стихов «Парафразис» (1992–1996), которая представляет творческий отрезок длиной в пять лет и является переходной в формальном и содержательном

[187] *Puškinskij Fond* brachte eine eklektische Kompilation heraus: Кибиров, Тимур: Внеклассное чтение. Избранные стихотворения. СПб.: Пушкинский фонд 2010. Кибиров, Тимур: Избранные стихотворения. М.: Эксмо 2011 führt Texte aus den Büchern *Интимная лирика* bis *Шалтай-Болтай* unter dem Titel *Стихотворения конца века* zusammen; die Texte aus dem Buch *Три поэмы* sind hier alternativ in *Три поэмы* und *Лирические комментарии* unterteilt. In Кибиров, Тимур: 3 книги. Киев: Laurus 2014 fehlt im Buch *Три поэмы* der Teil mit den lyrischen Kommentaren. Beides weist darauf hin, dass in dem *Vremja*-Buch *Три поэмы* zwei separate Werke zusammengeführt wurden.

[188] Кибиров, Тимур: Четырнадцать стихотворений. [В честь присуждения Российской национальной премии «Поэт».] М.: Время 2008. Die Kommentare finden sich ebenfalls auf der Verlagshomepage: [o. A.]: Тимур Кибиров. // Издательство «Время», http://books.vremya.ru/index.php?newsid=437. Der Auswahlband Кибиров, Тимур: Избранные поэмы. СПб.: Лениздат 2013 wurde offenbar ebenfalls von dem den Preis aktuell finanzierenden Fonds initiiert. Unter dem Etikett ‚Poem' sind hier verschiedenste Gattungen subsumiert. Von Interesse ist insbesondere das Vorwort des Autors (7–9) – ein Ausschnitt wurde in Kap. 1.2, S. 22 zitiert.

[189] Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 26: „Нам представляется логичным разделить творчество Т. Кибирова на периоды не только по хронологии событий личной биографии поэта, но и в соответствии с этапами развития социологической ситуации в России."

> отношении. Наконец, третий период, современный, включает в себя пять книг стихов, от «Интимной лирики» (1997–1998 гг.) до книги «Шалтай-Болтай» (2002 г.), опубликованных в итоговом на сегодняшний день сборнике поэта «Стихи» (2005 г.).[190]

Das angeführte Zitat lässt allerdings erkennen, dass die angegebenen Zeiträume sich an dem Erscheinen bestimmter Sammelbände und Bücher ausrichten. Jedoch müssen Schaffensperioden nicht mit äußeren Daten, weder historischen Umbrüchen noch publikationstechnisch bedingten Marken, übereinstimmen. Tatsächlich sind im Sammelband *Сантименты. Восемь книг* sehr unterschiedliche Bücher vereint, während andererseits zwischen den hier inkorporierten Büchern *Стихи о любви, Послание Ленке и другие сочинения* und dem von Bagrecov als zweite Periode gerechneten Band *Парафразис* unbestreitbare Ähnlichkeiten bestehen.

Eine schlüssigere Unterteilung des Œuvres findet sich in einem von Andrej Nemzer und Mark Lipovetsky für ein englischsprachiges Nachschlagewerk verfassten Artikel. Hier werden ebenfalls drei Perioden unterschieden, jedoch ausgehend vom Werk, weswegen der erste Schnitt früher gesetzt wird. Die erste Periode sei von einer konzeptualistischen Poetik geprägt, die sich in dem Fehlen persönlicher Momente und dem Bruch mit poetischen Normen zeige.[191] Die zweite, welche die Verfasser auf 1993 datieren, bringt die Abwendung von politisch-sozialen Themen:

> At a moment when Kibirov's published poems unexpectedly coincided with the free thinking that was typical of semiofficial perestroika and also with the permissible mockery of Communist dogmas […], the newly fashionable author of "Lesnaia shkola," the epistles to Rubinshtein and the artist Faibisovich, and the poem "Skvoz' proshchal'nye slezy" (Through Tears of Farewell, 1994) […] executed a sudden change of course. Kibirov's "new" period began with a book bearing the demonstrative title *Stikhi o liubvi* (Poems about Love, 1993). It includes the even more demonstrative manifesto "Ot avtora" […].[192]

Zeitlich liegt diesem Einschnitt das Jahr 1993 zu Grunde, offenbar das Erscheinungsdatum des Auswahlbandes *Стихи о любви. Альбом-портрет*. Allerdings findet sich das bei Nemzer und Lipovetskij erwähnte Manifest *От автора*, das den Bruch verkündet, nicht in dieser Zusammenstellung, sondern im gleichnamigen Einzelbuch *Стихи о любви*. Dieses wurde allerdings erst 1994 im Sammelband *Сантименты. Восемь книг* publiziert bzw. schon 1992 in einer

---

[190] Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 26–27.

[191] Lipovetsky, Mark; Nemzer, Andrei: Timur Iur'evich Kibirov, 140.

[192] Ebd., 142–143. Allerdings gehen die beiden davon aus, dass Kibirovs Texte nicht plötzlich unpolitisch geworden seien, sondern dass eine thematische Linie offengelegt werde, die der politisierten Leserschaft im Frühwerk entgangen sei (144).

Zeitschrift.[193] Als eigentliches Entstehungsdatum der zu *Стихи о любви* zusammengefassten Gedichte ist dabei in den verschiedenen Gesamtausgaben 1988 angegeben, womit die zweite Schaffensperiode schon fünf Jahre früher anzusetzen ist. Bei der Datierung von *Сквозь прощальные слезы* findet sich bei Nemzer und Lipoveckij ein ähnlicher Fehler.[194] Ausschlaggebend für die Literaturkritiker Nemzer und Lipoveckij waren offensichtlich (ungefähre) Erscheinungsdaten, d. h. die Text*rezeption*, nicht die vom Autor vorgenommene Datierung der Werke und somit die eigentliche Text*produktion*. Ungeachtet dieser Ungereimtheiten sind Nemzers und Lipoveckijs Charakterisierungen der zweiten Werkphase zutreffend: Sie sei durch den Versuch geprägt, sich in den Härten der neuen Wirklichkeit zurechtzufinden und eine adäquate poetische Sprache zu entwickeln.[195] Mit dem Buch *Интимная лирика* beginne in Kibirovs Schaffen die dritte Etappe, für die der Verlust des zuvor mühsam erarbeiteten Idylls, Einsamkeit und Unzufriedenheit charakteristisch seien, was in Verbindung mit einem realen Bruch des Dichters mit der Familie stehe.[196]

Während die bisherigen Gliederungsvorschläge den zweiten Schnitt dort setzen, wo er auch in meiner Gliederung liegt, zeigen die Unterschiede und Unstimmigkeiten in Bezug auf die erste poetische Wende die Notwendigkeit, eine alternative Herangehensweise zu wählen. Es ist produktiv, systematisch von den Einschnitten auszugehen, die im Werk selbst als solche gesetzt werden, diese anschließend zu überprüfen und ggf. zu verfeinern. Dabei sollten sich Jahresangaben nach den vom Autor notierten Produktionsdaten richten – oder konsequent bei der Rezeption ansetzen.

Auch wenn das Erscheinen eines Sammelbandes nicht *per se* als Beweis für einen Wendepunkt im Werk gelten kann, liefern die im Verlag *Vremja* erschienenen Gesamtausgaben zusätzliche Indizien, die die von mir vorgeschlagene Einteilung stützen: *«Кто куда, а я в Россию…»* (2001) beginnt mit dem Buch *Сквозь прощальные слезы* (datiert auf 1987). *Стихи* (2005) verschiebt die Grenze und beginnt mit *Стихи о любви* (1988) – ebenso die dritte Edition *Стихи о любви* (2009). In *Стихи*, das konzeptuell einer Gesamtausgabe des zu diesem Zeitpunkt erschienenen Werks am nächsten kommt, sind die früheren

---

[193] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг. Белгород: Риск 1994. 207–209 sowie Вестник новой литературы (1992) 4. 69–76. 69–71. Das Vorwort fehlt in den drei *Vremja*-Sammelbänden.

[194] 1994 bezieht sich auf Erscheinungsdatum der Sammelausgabe *Сантименты. Восемь книг*. Allerdings wurde *Сквозь прощальные слезы* schon früher im Tamizdat gedruckt: Время и мы (1988) 100. 129–148. In sowjetischen Periodika erschienen seit 1988 Ausschnitte. Die kanonischen Ausgaben datieren das Werk auf 1987.

[195] Lipovetsky, Mark; Nemzer, Andrei: Timur Iur'evich Kibirov, 144.

[196] Lipovetsky, Mark; Nemzer, Andrei: Timur Iur'evich Kibirov, 145.

Bücher dabei als zweiter (nicht mehr aktueller, fakultativer) Teil nachgestellt, wie das Vorwort des Autors erläutert:

> от автора
>
> Книга разделена мною на две неравноценные части. В первую вошли стихотворения последних пятнадцати лет, которые, на мой взгляд, еще не утратили своей актуальности, во второй, вопреки естественной хронологии, собраны *сочинения семидесятых-восьмидесятых годов прошлого века, представляющие уже интерес исключительно исторический*. Если читателю подобный интерес чужд, он может спокойно ограничиться чтением первой части – *для того, чтобы составить адекватное суждение о моих стихах, этих текстов вполне достаточно*.[197]

Die Grenze zwischen erster und zweiter Werkphase ist allerdings wie in der folgenden Gesamtausgabe von 2009 auf 1988 zu verschieben. Am Anfang des in diesem Jahr entstandenen Einzelbuch *Стихи о любви* ist das von Nemzer und Lipoveckij erwähnte, jedoch falsch zugeordnete Manifest *От автора* zu finden. Es verkündet die Abkehr von der politisch-gesellschaftlich Thematik und einen Neubeginn.

Auch der zweite Einschnitt im Werk wird explizit kommentiert. Der Bruch wird im Vorwort zu *Интимная лирика* (entstanden 1997–1998, Vorwort datiert auf den 2. Juli 1998) erneut von der Instanz des Autors proklamiert:

> Внимательный читатель заметит, а невнимательному я охотно подскажу сам, что большинство стихотворений, составивших эту книжку, резко отличаются от всего, что я публиковал до сих пор.[198]

Wie Andrej Nemzer bemerkt, gibt Kibirov selbst offenkundige Hinweise zur Periodisierung seines Werks.[199] Allerdings ist man zumindest bei der Unterteilung des Zeitraums zwischen 1997 und der Gegenwart auf die eigene Intuition angewiesen. Die Themen und v. a. die intertextuellen Bezüge beginnen sich mit dem Buch *Шалтай-Болтай* (2002) zu verschieben. Mit dem Folgeband *Карабарас* (abgeschlossen 2005) treten thematisch Christentum und Apologien der Moral und, was die intertextuellen Bezüge betrifft, Kinderliteratur sowie englische Referenzen in den Vordergrund. Zu dieser vierten Schaffensperiode gehören auch *На полях «A Shropshire Lad»* (online publ. 2006), *Три поэмы* (2006–2007) sowie *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* (abgeschlossen 2009).

---

[197] Кибиров, Тимур: Стихи, 36 (Kursive von mir; M. R.).

[198] Кибиров, Тимур: Интимная лирика. Новые стихотворения. СПб.: Пушкинский фонд 1998. 5–6. 5.

[199] Немзер, Андрей: Читателям Тимура Кибирова, 7–8: „Совершая очередной поворот, Кибиров почти всегда прямо предлагал читателям настроиться на новую волну и «облегчал жизнь» интерпретаторам, подкладывая удобную схему «периодизации творческого процесса.»“

Das nächste Buch ist ein Roman *Лада, или Радость*. Das zwischen 2010 und 2013 entstandene und 2014 publizierte Buch *См. выше* beinhaltet – 5 Jahren nach *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* – allerdings wieder Gedichte. *См. выше* könnte an der Grenze zu einer neuen dichterischen Schaffensphase stehen, insbesondere da zum Teil weit zurückliegende Werkphasen weitergeführt bzw. wiederbelebt werden: Der erste Teil des Buches, *Пейзажная лирика*, ruft die Natur- und Gedankenlyrik von *Памяти Державина* (*Парафразис*, 1992–1996) auf. Der zweite Zyklus, *Что все это означает*, führt die christliche Thematik der vierten Schaffensphase weiter, wendet sich aber auch – wie erwähnt – politischen Themen zu, was einen Bogen zu den sowjetkritischen Texten der 1980er schlägt. Zu *См. выше* gehört weiterhin der als „Zusammenfassung eines Puppentrickfilmszenarios" bezeichnete Text *Ночь перед и после Рождества*, der erneut über die Dichtung hinausgreift. Diese Entwicklung weg vom Gedicht setzt das folgende Buch *Муздрамтеатр* (publ. 2014) fort, das die Synthese der Künste noch weiter vorantreibt. Es scheint, dass die Gewichtung der verschiedenen Gattungen sich zu Ungunsten der Dichtung verlagert, die bisher dominierte.

Tabelle 3: Gliederung in Werkphasen und Übersicht über die Gliederung vorliegender Arbeit

Werkphase	**Kapitel**	**Bücher (vgl. die Übersicht in Kap. 2.1.1)**
I: 1979–1988	Kap. 3	Общие места (1979–1986); Лирико-дидактические поэмы (1986)
	Kap. 4	Рождественская песнь квартиранта (1986); Сквозь прощальные слезы (1987); Три послания (1987–1988)
II: 1988–1996	Kap. 5	Стихи о любви (1988); Сантименты (1989)
	Kap. 6	Послание Ленке и другие сочинения (1990); Сортиры (1991); Парафразис (1992–1996)
III: 1997–2000	Kap. 7	Интимная лирика (1997–1998); Улица Островитянова (1999); Нотации (1999); Amour, exil… (1999); Юбилей лирического героя (2000)
IV: 2002–2009	Kap. 8	Шалтай-Болтай (2002); Кара-барас (2002–2005); На полях «A Shropshire Lad» [publ. 2007]; Три поэмы (2006–2007); Греко- и римско-кафолические песенки и потешки (1986–2009)
V: 2010–?		*Лада, или Радость [publ. 2010]; См. выше (2010–2013); *Муздрамтеатр [publ. 2014]

2.3. KIBIROV UND DIE KONZEPTUALISTEN

Zur Orientierung über Autor und Werk gehört als dritter Punkt die Verortung innerhalb der jüngeren Literaturgeschichte, d. h. die Bestimmung von Kibirovs Position im Verhältnis zu anderen, die Bezeichnung von Ähnlichkeiten und Unterschieden. Eine Möglichkeit, Ansatzpunkte für einen solchen Vergleich zu gewinnen, ist es, die Gegenwartsdichtung nicht nur als (unüberschaubare) Menge von Texten, sondern als Netzwerk von Personen zu betrachten. Kontakte im realen literarischen Leben wie die Interaktion im Klub Поэзия oder die Zusammenarbeit bei Anthologieprojekten deuten auf empfundene Ähnlichkeiten hin oder schaffen Anlässe, um Unterschiede bewusst werden zu lassen. Das Verhältnis zu bestimmten Kolleginnen und Kollegen, ob positiv oder negativ, manifestiert sich auch in den Texten selbst, in Form von Widmungen, Mottos, Zitaten und Anspielungen, die sich bei Kibirov nicht selten zu umfangreicheren Dialogen oder Polemiken verdichten. Schwieriger zu erfassen sind Ähnlichkeiten und Unterschiede, die sich nicht in solchen konkreten Ereignissen niederschlagen und außerhalb des Horizonts des Dichters bzw. des Werks liegen. Sie treten nur bei typologischen Vergleichen zu Tage, wobei es nicht einfach ist, überzeugende Beispiele auszuwählen und keine beliebig oder zufällig wirkenden Resultate zu liefern.

In vorliegender Arbeit werden einige Positionierungen Kibirovs im Verhältnis zu anderen Autoren und Texten behandelt, zwangsläufig ohne Anspruch auf Vollständigkeit. Untersucht werden vor allem explizite Referenzen, die im Rahmen der Textanalysen Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben. Kibirovs Werk mit der gesamten Dichtung der 1980–2010er Jahre zu vergleichen, wäre ein nur schwer zu bewältigendes Unterfangen. Trotz dieser Beschränkung sind die punktuellen Positonsbestimmungen, die die verschiedenen Kapitel der Arbeit wie ein Netz überziehen, im Ganzen betrachtet aufschlussreich. In mehreren Texten wird das Verhältnis zu der direkten Vorgängergeneration geklärt. Zahlreiche Gedichte sind Dichterkollegen aus dem literarischen Untergrund gewidmet und bestimmen das Umfeld, in dem die Texte insbesondere der 1980er Jahre entstanden. Seit den 1990ern finden sich andere Namen, was einen Wechsel der literarischen Umgebung verrät und mit einer Veränderung der eigenen Poetik einhergeht. Vergleiche mit Dichterinnen und Dichtern auf der typologischen Ebene ergaben sich in der Regel bei der Suche nach Gattungs- oder Thementraditionen (Lenin, Liebesdichtung).

Trotz der Vielfalt von Vergleichspunkten, die die genannten Beispielen nicht ausschöpfen, sind die wichtigsten Koordinaten, denen gegenüber und von denen aus Kibirovs Position zu beschreiben ist, fraglos die Moskauer Konzeptualisten. Dem Kontakt zu ihnen verdankt Kibirov seinen frühen Erfolg. Darüber hinaus haben Lev Rubinštein und vor allem D. A. Prigov den Status von Klassikern der Gegenwart erreicht, ihre Namen befinden sich im Zentrum des Dichter-

Netzwerks der 1980er und 1990er Jahre. Die Frage nach Kibirovs Verhältnis zum Konzeptualismus ist zu einem Topos innerhalb der Rezeptionsgeschichte geworden, der in unzähligen Interviews, Artikeln und wissenschaftlichen Arbeiten auftaucht. Allerdings gibt es unterschiedliche Antworten und noch keine wirklich befriedigende Lösung. Von der Einordnung in Literaturgeschichten und Lexika war schon die Rede (siehe Seite 5). Eine Übersicht weiterer Meinungen findet sich in Bagrecovs Dissertation. Auf die These, dass Kibirov ein Konzeptualist sei, und die Gegenthese, dass er keiner sei, folge die Synthese, dass man in Kibirov teilweise einen Konzeptualisten (in Bezug auf die Form), teilweise einen Nicht-Konzeptualisten (in Bezug auf den Inhalt) sehen könne.[200] Seine Erörterung der verschiedenen Positionen lässt sich in folgende schematische Form bringen:

KONZEPTUALIST	NICHT-KONZEPTUALIST	KONZEPTUALIST (FORM), NICHT-KONZEPTUALIST (INHALT)
Солнцева 1989	Габриэлян 1993	**Гандлевский 1991**
Илюшин 1990	Панов 1993	**Айзенберг 1991**
Зорин 1990, Зорин 1991	Кулакова 1994	Бавильский 1996
Золотоносов 1991	Гуржибекова 1994	**Рубинштейн 1998**
Басинский 1994	**Айзенберг 1997**	Эпштейн 2000
	Алешковский 1998	Васильев 2000
		Богданова 2004

Bagrecov selbst neigt der dritten Position zu, wobei er den konzeptualistischen Anteil zwischenzeitlich aber wieder eher gering veranschlagt.[201] Dieses Schwanken sowie die skizzierte Meinungsvielfalt weisen darauf hin, dass es auf

[200] Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 23–26. Die von ihm angeführten Belege für die Einordnung als Nicht-Konzeptualist wiederholt Нурмухамедова, Р. А.: Лирический субъект в поэзии Тимура Кибирова, 49.

[201] Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 26: „Т. Кибиров примкнул к концептуалистам из конъюнктурных соображений и до сих пор использует некоторые характерные для этого направления художественные приемы. […] Т. Кибиров, во многом оставаясь концептуалистом по форме, в содержательном плане уже при осмыслении советского прошлого перешагнул рамки этого направления, добившись гораздо большей, по сравнению с концептуалистами, лиричности и глубины." Vgl. auch S. 25, wo aufgrund einer Aussage aus Kibirovs Interview mit Kullė geschlussfolgert wird, dass die Verbindung mit dem Konzeptualismus nie eine künstlerische Position gewesen sei, sondern nur eine Verhaltensstrategie. Siehe das Interview Куллэ, Виктор: «Я не вещаю, я болтаю…», 16: „Я всегда говорил, что я никакой не концептуалист. Мне было выгодно в свое время, что меня числили по этому ведомству, потому что я подозреваю, что меня, может быть, иначе и не заметили бы." Allerdings ist im Interview (ebd. S. 14) von dem Einfluss Prigovs und Rubinštejns auf das eigene Schreiben die Rede (vgl. auch die anschließenden Sätze, Zitate siehe unten, Fn.[219], S. 63).

die Frage, inwieweit Kibirov konzeptualistisch schreibt, keine pauschale Antwort gibt. Betrachtet man die Datierungen, fällt die chronologische Folge der angeführten Einordnungen auf. Stimmen, die Kibirov als Nicht-Konzeptualisten sehen, werden erst 1993/1994 laut, d. h. als die Bände *Стихи о любви. Альбом-портрет* und *Сантименты. Восемь книг* erscheinen und die Gedichte der zweiten Werkperiode Verbreitung finden. Bei der synthetischen dritten Position zeigt sich, dass die Meinungen im Kreis der Literaten (in der tabellarischen Übersicht fett gedruckt) und Literaturkritiker entstehen und anschließend zu Philologen wie Vasil'ev und Bogdanova diffundierten. Diese Beobachtungen legen es nahe, die Frage nach Kibirovs konzeptualistischer Poetik für unterschiedliche Werkphasen differenziert zu beantworten.

Begründete Aussagen lassen sich dabei nur anhand der Analyse von konkreten Texten und geeigneten Vergleichstexten treffen.[202] Auch ein typologischer Abgleich wäre vorstellbar, was allerdings voraussetzen würde, dass zuverlässige Charakterisierungen des Konzeptualismus vorliegen. Eine fundierte Darstellung des *literarischen* Konzeptualismus fehlt jedoch bis heute. Neben diversen Katalogen, die einen Überblick über Bildende Künstler/innen und Kunstwerke geben,[203] liegt eine gute Monographie zur russischen Konzept*kunst* vor,[204] auf der auch Arbeiten zur Literatur aufbauen.[205] 2010 wurde mit der Dissertation von Irina Jakušina ein Versuch unternommen, den russischen *dichterischen* Konzeptualismus als Ganzes zu fassen.[206] Anders als der Titel erwarten lässt, geht es Jakušina allerdings nicht um Diskussionen der Literaturkritik über das Phänomen Konzeptualismus. Es werden Charakteristika kompiliert und das Schaffen von Prigov, Nekrasov, Rubinštejn sowie von Kibirov als Grenzfall an relativ beliebig gewählten Texten isoliert beschrieben. Konkrete Kontexte, in denen die

---

[202] Ein Versuch bei Нурмухамедова, Р. А.: Лирический субъект в поэзии Тимура Кибирова, 30–50, allerdings ist schon ihr Korpus grundsätzlich zu kritisieren, da fast ausschließlich Online-Quellen benutzt werden, währen die zentralen Buchausgaben unberücksichtigt bleiben. Nicht schlüssig ist auch die Textauswahl bei dem Vergleich zwischen Kibirov und Prigov in Багрецов, Д. Н.: Духовный реализм и творческая индивидуальность поэтов-концептуалистов Т. Кибирова и Д. А. Пригова. // Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература. Художественный опыт XX – начала XXI веков. Выпуск 2. Отв. ред.: А. И. Ванюков и др. Саратов: Наука. 367–376.

[203] Московский концептуализм. Сост.: Екатерина Деготь и Вадим Захаров. М.: Изд-во WAM 2005 (=Журнал World Art Музей №15/16). Die Totale Aufklärung. Moskauer Konzeptkunst 1960–1990. Hg. von Boris Groys et al. Ausstellung Schirin Kunsthalle, Fundación Juan March. Ostfildern: Hatje Cantz 2008.

[204] Бобринская, Е. А.: Концептуализм. М.: Галарт 1994.

[205] Курицын, В.: Концептуализм и соц-арт. Тела и ностальгии. // НЛО (1998) 30. 305–330 bzw. Курицын, Вячеслав: Русский литературный постмодернизм, 91–124.

[206] Якушина, И. Л.: Русский поэтический концептуализм и его осмысление в прессе. Автореферат. М. 2010.

benutzten theoretischen Texte zum Konzeptuallismus stehen, werden ebenfalls nicht berücksichtigt.

Ohne ein tragbares Quellenfundament (ob Text- oder typologischer Vergleich) fehlt Aussagen zu Kibirovs Einordnung die Basis und die Beweiskraft. Da eine ausgearbeitete Untersuchung des Themas, die eine umfassende Beschreibung des Konzeptualismus in seiner kontroversen Genese liefern und Gesamtwerke vergleichen müsste, nur im Rahmen einer eigenen Monographie zu bewältigen wäre, geht vorliegende Untersuchung zunächst einen anderen Weg. Sie setzt bei der persönlichen Bekanntschaft Kibirovs mit Prigov und Rubinštejn an und sichtet die Selbstaussagen der drei Autoren darüber, was ‚konzeptualistisch' ist und inwiefern Kibirov zu dieser Strömung gehört. Ein Überblick, der anhand von Schlüsseltexten zentrale Postulate sowie Grundlinien der Rezeption bzw. Entdeckung des Konzeptualismus in Russland skizziert, ermöglicht eine Einordnung der vertretenen Positionen. Den Schritt zur Suche nach Ähnlichkeiten und Unterschieden anhand von literarischen Texten unternimmt Kapitel 3.

2.3.1. Kibirov als Schüler

Wie im Rahmen der Publikationsgeschichte (Kap. 2.1.2) ausgeführt, fand Kibirov über den persönlichen Kontakt zu Prigov und Rubinštejn Zugang zum literarischen *underground*. Er trat mit den beiden (und weiteren Dichterinnen und Dichtern) nicht nur im Rahmen des Klubs *Поэзия* oder des Lesungsprogramms *Альманах* auf, sondern beispielsweise 1989 auf einem poetischen Abend in Riga, der explizit mit dem Etikett Konzeptualismus versehen war.[207] Auch Michail Ėpštejn stellte in seinem auf 1985 datierten Manifest *Зеркало-щит* Kibirov explizit als einen der Konzeptualisten vor.[208] Bagrecovs Frage, inwieweit Gemeinsamkeiten auf der Ebene der Poetik vorhanden sind oder ob es sich um rein äußerliche Kontakte handelte, ist durchaus ernst zu nehmen. Tatsächlich gibt Kibirov schon in einem frühen Interview von 1992 an, dass er aufgrund der freundschaftlichen Kontakte und der gemeinsamen Auftritte als Konzeptualist bezeichnet werde, obwohl er eigentlich nur ein „traditioneller Dichter" sei.[209] Gegenüber Valentina L'vova werden 1994 im Interview folgende Gegenargumente angeführt:

---

[207] Siehe die Reaktion der offiziellen Presse: Геронян, Александр: Опьянение от свободы?

[208] Erstpubliziert als Einleitung zu Gedichten von Prigov, Rubinštejn, Kibirov, Pepperštejn: Эпштейн, Михаил: Зеркало-щит. // Альманах поэзия 52. Ред. колл.: Николай Старшинов и др. М.: Молодая гвардия 1989. 86–88. Wiederabgedruckt in Эпштейн, Михаил: Постмодерн в России, 117–121; Эпштейн, М. Н.: Постмодерн в русской литературе, 168–171.

[209] Шаповал, Сергей: Традиционный русский поэт.

> **– Как только ваши стихи стали появляться во всяческих сборниках, вас сразу отнесли к концептуализму. А вы сами придумали для себя какой-нибудь «изм»?**
> – Вообще-то это не мое дело, я не литературовед. А с концептуализмом и тогда все вышло по недоразумению. Наверное, из-за любви критиков к красивым словам. Как в семидесятые годы все обозначалось словом «тюр» [evtl. «сюр»; M. R.], так и теперь мы говорим «концепт». Модное, красивое слово. Правда, я тогда часто выступал вместе с Приговым и Рубинштейном, и можно было вычленить некую общую технику. Но она была общей для огромного количества людей и не являлась открытием концептуализма. Цитатность, оперирование образами советского массового сознания... К тому времени это было практически у всех. Я всего лишь нормальный, традиционный поэт. Русский, лирический, традиционный.[210]

Neben solchen kategorischen Abgrenzungen, die sicherlich pragmatischen Zwecken dienten (der Profilierung der neuen Richtungen des Werks), findet sich jedoch eine vermittelnde Perspektive. So ordnet Dichterkollege Michail Ajzenberg Kibirov in einem Überblicksartikel in eine zweite Konzeptualismusgeneration ein und schreibt, dass er von Nekrasov, Rubinštejn und Prigov etablierte Methoden verwendet habe;[211] Kibirovs Entwicklung sei durch das „Lernen" bei den älteren Kollegen beeinflusst worden.[212] Bei Zorin ist explizit vom Konzeptualismus als „Schule" die Rede.[213] Auch der Dichter selbst, obwohl er sich gegen das Etikett ‚Konzeptualist' verwehrt, spricht 2005 rückblickend davon, bei ihnen „gelernt" zu haben:

> Меня причисляют к этому славному направлению, думаю, лишь по недоразумению, основанному скорее не на сходстве поэтики, а на том, что мы часто вместе выступаем. Хотя я очень многому *научился* у поэтов-концептуалистов как технически, так и в других областях.[214]

---

[210] Львова, Валентина: Тимур Кибиров – Я цитировал наши песни и описывал нравы казарм. // Комсомольская правда 22.09.1994. 8.

[211] Айзенберг, Михаил: Некоторые другие… // Театр (1991) 4. 98–118. 115.

[212] Айзенберг, Михаил и др.: Задушевная беседа, или Дюжину лет спустя, 8: „Другое дело, что *пример старших товарищей* показал ему какие-то новые увлекательные возможности и дал ощущение уверенности и свободы в их разработке. Но *усвоение* конструктивных концептуальных приемов не могло, разумеется, изменить природу дарования, а только помогло автору понять и проявить довольно редкий и раритетный характер этого дарования." (Hervorhebung im Zitat von mir, M. R.)

[213] Зорин, Андрей: Ворованный воздух: „Для Кибирова, начинавшего свои выступления вместе с Рубинштейном и Приговым, много значила эта *школа*, где он твердо *усвоил*, что все слова уже произнесены."

[214] Шабурова, Мария: Выбор формы – уже цитата. Тимур Кибиров: «Я отношусь к поэзии как к речевому бытовому акту…». // Стенгазета 27.11.2005, http://www.stengazeta.net/article.html?article=758. (Hervorhebung von mir, M. R.)

Gerade Prigovs kritischer Blick habe zur Überprüfung der eigenen „Pose“ als lyrischer Dichter (so 1996 im Interview)[215] und insgesamt (so 1992) zu Veränderungen geführt.[216] Dabei legt Kibirov in den Interviews großen Wert darauf, dass er ihn nicht kopiert, sondern seine Ideen berücksichtigt, aber sich letztendlich abgegrenzt habe.[217] Prigov fungiert als Autorität und Gegenpol:

> Дело в том, что Пригов обозначил в искусстве то, с чем я согласиться не мог. […] Я понял, что передо мной только два пути – либо покориться его идеологии, либо противопоставить ей что-то иное. А что? Естественно, не тупо следовать традиции, делая вид, что Пригова не существует, а честно полемизировать с идеями Дмитрия Александровича, ясно понимая все резоны противоположной стороны и более того – понимая, что почти все резоны ТАМ, а ТУТ только Вера, Надежда и Любовь, больше ничего.[218]

Rubinštejn erscheint stärker als Vorbild, das übernommen werden kann.[219] Exemplarisch lässt sich dies an den 1991 im Almanach *Личное дело №_* abgedruckten Kommentaren Kibirovs zu beiden Dichtern erkennen. Rubinštein wird recht überschwenglich für erteilte „Lehren“ gedankt:

> Лев Рубинштейн! Сколь многим я обязан
> Тебе – про то, надеюсь, не узнают
> Мои читатели. Но строгие уроки
> Аскезы стилистической вошли
> В кровь буйную. Позволь же в этот день...

Prigov wird kritisiert, da er die Ideale ignoriere, die Kibirov (s. o.) wichtig sind:

> Вот Истина, Добро и Красота
> В туниках белоснежных и венцах
> Терновых. Вот Дмитрий Пригов.

---

[215] Кузнецова, Инга: Тимур Кибиров – Правила игры, 219: „Я понял, что поза лирического поэта очень уязвима [,] и ты, если ты хочешь находиться в этой позе, должен сознавать, что на тебя смотрит Пригов и смеется, что вполне справедливо.“

[216] Interview Шаповал, Сергей: Традиционный русский поэт: „Я вдруг понял (особенно благодаря Пригову), что очень многие мои стихи не выдерживают проверки глобальной иронией. Я не отказался от своих тем, я просто понял, что это нужно делать иначе.“

[217] Siehe z. B. in einem Interview von 1996: Сеславина, Елена: Тимур Кибиров – … И спокойно заниматься своим делом, 171: „С точки зрения литературоведа […] наверняка видно и понятно, что я испытал влияние и Пригова, и Рубинштейна… Но, надеюсь, это влияние не то что бы внешнее, а влияние по степени ограничения: не повторять то, что уже кем-то сделано.“

[218] Фалеев, Дмитрий: Постмодернизма не было. // НГ – Ex libris 11.03.2010, http://www.ng.ru/ng_exlibris/2010-03-11/2_kibirov.html. Ähnlich: Кибиров, Тимур: «Пригов был блюстителем пристойности», 181.

[219] So folgt im Interview (1998) Куллэ, Виктор: «Я не вещаю, я болтаю…», 16 auf die erwähnte Beteuerung, kein Konzeptualist zu sein (siehe Fn.[201], S. 59), folgende Positionierung: „Есди с Приговым мы двойники на противоположных концах диапазона, то с Рубинштейном, находясь на разных эстетических полюсах, я ощущаю глубинное родство. У меня большое подозрение, что мы приблизительно одно и то же делаем.“

(Пардон за фамильярность – Александрыч
в размер не уместилось.) *Он кричит.*
Кричит себе, как будто и не видит.
Как будто и не служит им. На самом
Же деле – ой как даже служит! Ой как![220]

Was die Gegenperspektive angeht, die Wahrnehmung von Seiten der „Lehrer“, spricht Prigov von starken Einflüssen der eigenen Stilprinzipien auf Kibirov.[221]



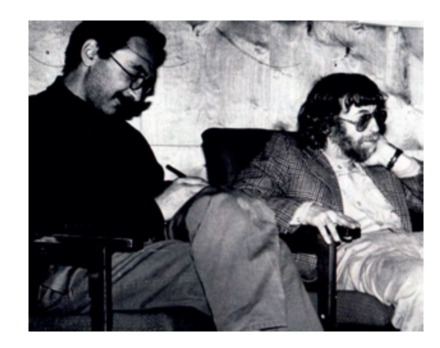


Abb. 6: Timur Kibirov im Gespräch mit D. A. Prigov[222]
Abb. 7: Timur Kibirov zusammen mit Lev Rubinštejn[223]

Bevor geklärt werden kann, worin genau die Ähnlichkeiten (wie auch Unterschiede) bestehen, gilt es allerdings unter Heranziehung von Grundlagentexten

---

[220] Личное дело №_, 85; 207. (Kursive von mir; M. R.)

[221] Vgl. das Interview Бавильский, Д. М.: Моя модель – непрерывное мерцание… Дмитрий Владимирович Бавильский расспрашивает Дмитрия Александровича Пригова. // Уральская новь (1996) 3. 38–48, 47 [= Бавильский, Дмитрий: Дмитрий Александрович Пригов отвечает на вопросы Дмитрия Бавильского. // Топос 18.06.2006, http://topos.ru/article/4753; und 19.06.2006, http://topos.ru/article/4760]: „[…] Кибиров, который пришёл к нам с Рубинштейном, пиша какие-то странно стилизованные батюшково-анакреонтические тексты (не приписывая себе лавры учительства, я считаю, что мы с Рубинштейном достаточно повлияли на становление того стиля Кибирова, с которым он вышел в народ и с которым стал известен) […].“ Ähnlich im Interviewbuch Шаповал, Сергей; Пригов, Дмитрий: Портретная галерея Д. А. Пригова. М.: НЛО 2003. 14–15: „Кибиров появился гораздо позже. Когда он пришел ко мне, он писал совсем иначе. Я так понимаю, что как под моим, так и Рубинштейна влиянием он достаточно резко переменился.“

[222] Неканонический классик. Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007). Сборник статей и материалов. Под ред. Е. Добренко, И. Кукулина, М. Липовецкого, М. Майофис. М.: НЛО 2010. Abildungsteil, o. S.

[223] Рубинштенй, Лев : «Отпечатки», выпуск 4. Фотографии из архива Льва Рубинштейна. // OpenSpace.ru 20.09.2011, http://os.colta.ru/literature/projects/22016/details/30314 [10.06.2017]. №9.

zu skizzieren, was eigentlich unter *konzeptualistisch* verstanden wurde. Der Abriss setzt bei der internationalen Konzeptkunst an, vor deren Hintergrund die russische Begriffsbildung stattfand. Zu Anfang wird auf Selbstbeschreibungen zentraler westlicher Akteure eingegangen, danach – ebenfalls an Schlüsseltexten – die Übertragung dieser Ideen auf die russische Kunst dargestellt und Ansätze zur Beschreibung von konzeptualistischer *Literatur* vorgestellt. Schließlich kommen mit Prigov und Rubinštejn die Personen zu Wort, die Kibirovs Verständnis vom Konzeptualismus prägten und seine Abgrenzungen hervorriefen.

2.3.2. Annäherungen an den Konzeptualismus (Kosuth, LeWitt, Grojs, Ėpštejn)

Als ‚Konzeptkunst' wird eine breite, internationale Strömung der Bildenden Kunst der 1960–70er Jahre bezeichnet.[224] Von *concept art* soll erstmals Henry Flynt (1961) gesprochen haben,[225] später bürgerte sich *concept<u>ual</u> art* ein. *Conceptualism* wird im Englischen manchmal als semantisch breiterer Begriff abgegrenzt.[226] Als führende Theoretiker sind die Künstler Joseph Kosuth (v. a. *Art After Philosophy*)[227] und Sol LeWitt (*Paragraphs on Conceptual Art*; *Sentences on Conceptual Art*)[228] in Erscheinung getreten.

Joseph Kosuth (*1945) propagierte eine umfassende Neudefinition von Kunst. Es gehe nicht mehr darum, dekorative Objekte zu schaffen, die sich kommerziell vermarkten ließen. Bewertungskriterien der „formalistischen" Kunstkritik werden als subjektive, durch die Sozialisation geprägte Ge-

[224] Einen guten Einblick bietet Marzona, Daniel: Conceptual Art. Köln et al.: Taschen 2005. Ausführlicher: Osborne, Peter (ed.): Conceptual Art. London: Phaidon 2002, insbesondere die Einleitung (Osborne, Peter: Survey, ebd. 12–51). Mariani, Philomena (ed.): Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s–1980s. New York: Queens Museum of Art 1999 berücksichtigt auch die sowjetisch- russische Kunst.

[225] Flynt, Henry: Concept Art. In: Young, La Monte; Mac Low, Jackson (eds.): An Anthology of Chance Operations, Indeterminacy, Improvisation … 2nd ed. [o. O.; ohne Seiten; auf orangenem Papier]. Auf Flynt verweist auch Бобринская, Е. А.: Концептуализм, Fn.[2] [o. S.]. Бычкова, Л. С.; Бычков, В. В.: Концептуальное искусство. // Культурология. XX век. Энциклопедия. Гл. ред., сост. и автор проекта: С. Я. Левит. Т. 1. СПб.: Университетская книга 1998. 325–327. 326 erwähnen weiterhin eine Begriffsprägung durch Kincholts, allerdings ohne Quellenangaben.

[226] Camnitzer, Luis; Farver, Jane; Weiss, Rachel: Foreword. In: Mariani, Philomena (ed.): Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s–1980s. New York: Queens Museum of Art 1999. VII–XI. VIII.

[227] Kosuths theoretische Beiträge sind gesammelt in: Kosuth, Joseph: Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966–1990. Ed. with an Intr. by Gabriele Guercio, Foreword by Jean-François Lyotard. Cambridge (MA); London: MIT Press 1991.

[228] Nachgedruckt in LeWitt, Sol: A Retrospective. San Francisco Museum of Modern Art. Ed. and with an Intr. by Gary Garrels. New Haven; London: Yale UP 2000. 369–372.

schmacksurteile entlarvt.[229] Mittelsmänner wie der Kunstkritiker oder -experte verlieren in diesem Kommunikationsmodell an Bedeutung, ebenso der (passive) Zuschauer. Das verändert auch den Status des Künstlers, der weder Entertainer – „high priest (or witch doctor) of show business“[230] – noch dem Kritiker zuarbeitender Gehilfe sei,[231] sondern Anthropologe.[232] Die Aufgabe der neuen Kunst bestehe darin, die eigenen Existenzbedingungen zu erforschen, wie Kosuth prägnant formulierte:

> Being an artist now means to question the nature of art.[233]

Der Innovationswert der bisherigen Kunst sei äußerst gering, so liege der gesamten Malerei nur eine Idee zugrunde, nämlich auf eine bestimmte Art und Weise auf einer Leinwand Farbe zu verteilen.[234] Die Frage nach dem *Wie* der materiellen Ausführung wird von Kosuth dem *Warum* untergeordnet, es zählt primär die Idee.[235]

Auf die Neuartigkeit des Geschaffenen fokussiert ebenfalls Sol LeWitt (1928–2007). Er liefert eine Herleitung des Begriffs Konzeptkunst, wenn er in *Paragraphs on Conceptual Art* (1967) ‚Idee‘ und ‚Konzept‘ als Synonyme verwendet:

> In conceptual art *the idea or concept* is the most important aspect of the work. When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art.[236]

Das Kunstobjekt verliert an Bedeutung; im Vergleich zum Konstruktionsplan wie auch zum Schaffensprozess ist es sekundär.[237] Ein weiteres zentrales Postulat besteht darin, dass man auf eine rationale Wahrnehmung ziele und die „ange-

---

[229] Kosuth, Joseph: Art After Philosophy and After, 13–32 (*Art After Philosophy*). 17–18.

[230] Ebd., 73–74 (*Statement from Information*). 73 sowie ebd., 37–40 (*Introductory Note to Art-Language by the American Editor*). 39.

[231] Ebd., 37–40 (*Introductory Note to Art-Language by the American Editor*). 37–38.

[232] Ebd., 107–128 (*The Artist as Anthropologist*).

[233] Z. B. ebd., 13–32 (*Art After Philosophy*). 18.

[234] Ebd., 13–32 (*Art After Philosophy*). 17.

[235] Ebd., 37–40 (*Introductory Note to Art-Language by the American Editor*). 38.

[236] LeWitt, Sol: A Retrospective, 369–371 (*Paragraphs on Conceptual Art*). 369. Hervorhebung von mir, M. R.

[237] Ebd., 371. Ähnlich Lawrence Weiners Thesen: „1. The artist may construct the piece. 2. The piece may be fabricated. 3. The piece need not be built. Each being equal and consistent with the intent of the artist the decision as to condition rests with the receiver upon the occasion of receivership.“ Erstveröffentlichung im Ausstellungskatalog (?) Siegelaub, Seth [Kurator]: January 5–31, 1969. New York 1969 [o. S.]. Auf Deutsch in Marzona, Daniel: Conceptual Art, 16.

lernte“ emotionale Betrachtung bewusst ausklammere.[238] Durch die Wortwahl verweisen LeWitt („emotional kick“) sowie Kosuth („perceptual kicks“[239]) den traditionellen Kunstgenuss in den Bereich des Drogenkonsums. Ihre Kunst will derartige Abhängigkeiten aufbrechen, indem sie die historische Dimension der Produktions- und Rezeptionsbedingungen bewusst macht und Veränderungen bewirkt.[240]

Was die Beschreibung der russischen Konzeptkunst angeht, sind vor allem die Arbeiten von Boris Grojs zu nennen. Sie setzen zum großen Teil die gleichen Schwerpunkte wie die westlichen Theoretiker, was auf eine direkte Rezeption ihrer Thesen hinweist. Zu erläutern ist allerdings die spezifisch russische Verschränkung von Konzeptualismus (im Russischen dominiert die Bezeichnung *концептуализм*) und Soz-Art (*соц-арт*).

Grojs, der Ende der 1970er im Kreis der damaligen Untergrundkünstler verkehrte, bevor er 1981 in den Westen emigrierte, konstatierte als erster die Existenz einer russischen Konzeptkunst. Sein Schlüsseltext *Московский романтический концептуализм* erschien 1979 in der in Paris herausgegebenen bilingualen Zeitschrift *А : Я*,[241] die 1979–1986 der inoffiziellen sowjetischen

---

[238] LeWitt, Sol: A Retrospective, 369: „It is the objective of the artist who is concerned with conceptual art to make his work mentally interesting to the spectator, and therefore usually he would want it to become emotionally dry. There is no reason to suppose however, that the conceptual artist is out to bore the viewer. It is only the expectation of an *emotional kick*, to which one conditioned to expressionist art is accustomed, that would deter the viewer from perceiving this art.“ (Kursive von mir; M. R.)

[239] Kosuth, Joseph: Art After Philosophy and After, 37–40 (*Introductory Note to Art-Language by the American Editor*). 37.

[240] LeWitt, Sol: A Retrospective, 371; 372 (*Sentences on Conceptual Art*): „8. When words such as painting and sculpture are used, they connote a whole tradition and imply a consequent acceptance of this tradition, thus placing limitations on the artist who would be reluctant to make art that goes beyond the limitations. […] 19. The conventions of art are altered by works of art. […] 20. Successful art changes our understanding of the conventions by altering our perceptions.“

[241] Гройс, Борис: Московский романтический концептуализм / Moscow Romantic Conceptualism. // А : Я (1979) 1. 3–11. (Als früherer Publikationsort wird auf S. 11 die Samizdat-Zeitschrift „37“ [o. J.] angegeben; der Ausstellungsband Die Totale Aufklärung. Moskauer Konzeptkunst 1960–1990, 422 nennt eine Zeitschrift namens (?) *Samizdat* [Leningrad 1979].) Grojs' Artikel eröffnet die erste Ausgabe der Pariser Zeitschrift *А : Я*, zu deren Redaktion er 1981–1986 gehörte.

In der Sowjetunion wurde Grojs' Text erstmals 1990 gedruckt: Гройс, Борис: Московский романтический концептуализм. // Театр (1990) 4. 65–67 (gekürzt um die Beschreibungen der verschiedenen Künstler). Weiterhin in: Гройс, Борис: Утопия и обмен. М.: Знак 1993. 260–274 (unbebildert). Deutsch: Groys, Boris: Der Moskauer Romantische Konzeptualismus. In: Groys, Boris: Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus. München: Klinkhardt & Biermann 1991. 23–40 (anderes Bildmaterial).

Kunst ein Forum und ein Fenster nach Westen bot. Grojs' Aussagen gehen mit Kosuth und LeWitt konform, es ist die Rede von einer Abkehr vom dekorativen Gegenstand, von der analytischen Reflexion von Kunst, ihrer Produktions- und Rezeptionsbedingungen, dem bewussten Umgang mit dem Wissen um die immer weiter aufgelösten Grenzen zwischen Kunst und Nichtkunst sowie von der Infragestellung der unmittelbaren Wahrnehmung.[242] Sowjet-russische Spezifika sieht Grojs darin, dass die schöpferische Tätigkeit noch als mystische Erfahrung sowie als persönliche, „lyrische", Aussage verstanden werde; der Untergrund-Künstler gehe auch nicht emotionslos einem Beruf nach, sondern ihn umgebe eine besondere Aura.[243] Daher wird im Aufsatztitel das Adjektivattribut „romantisch" ergänzt.

Auch den Begriff ‚Soz-Art' hat Grojs im wissenschaftlichen Diskurs verankert, mit dem 1988 als Buch erschienenen Essay *Gesamtkunstwerk Stalin*.[244] Als Urheber des Terminus gilt das Künstlerduo Komar & Melamid,[245] und tatsächlich wurde der Begriff schon vor Grojs in der Kunstszene verwendet.[246] Grojs entwirft allerdings ein Entwicklungsszenario für die gesamte sowjetrussische Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts, das auf die Soz-Art zuläuft. Sozartistische Werke beschäftigen sich nach Grojs damit, den sowohl der Avantgarde als auch dem Sozrealismus innewohnenden Drang nach einer Umgestaltung der Welt bewusst zu thematisieren. Dabei entzögen sie sich durch den Verzicht sowohl auf die authentische Affirmation als auch auf die offene Negation des Sowjetischen subversiv dem ins Totalitäre zielenden Machtanspruch der offiziellen sowie der dissidentischen Kunst.[247] Die Soz-Art arbeitet häufig mit sozrea-

---

[242] Zitiert wird nach *А : Я* (russisch), parallel wird auf die deutsche Übersetzung verwiesen: Гройс, Борис: Московский романтический концептуализм, 3–4 bzw. Groys, Boris: Der Moskauer Romantische Konzeptualismus, 23–26.

[243] Гройс, Борис: Московский романтический концептуализм, 4 bzw. Groys, Boris: Der Moskauer Romantische Konzeptualismus, 27.

[244] Groys, Boris: Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. ^{2}1996 [=^{1}1988]. München; Wien: Carl Hanser. Die später publizierte russische Textfassung *Стиль Сталина* z. B. in: Гройс, Борис: Утопия и обмен. М.: Знак 1993. 11–112. Thesen waren schon früher zugänglich: Гройс, Борис: Соц-арт. // Искусство (1990) 1. 30–34.

[245] Eine amüsante Beschreibung der Begriffsgenese durch die beiden zitiert Холмогорова, О. В.: Соц-арт. М.: Галарт 1994. [7] sowie Fn.[5], leider aus einer unpublizierten Quelle.

[246] Z. B. organisierte Margarita Tupitsyna Mitte der 1980er Ausstellungen zur Soz-Art in den USA, siehe die Kataloge: Sots Art. Russian Mock-Heroic Style. New York: Semaphore Gallery 1984; Sots Art. New York: The New Museum of Contemporary Art 1986. Es erschienen reich bebilderte Einführungen wie Andreeva, Ekaterina: Sots Art. Soviet Artists of the 1970s–1980s. East Roseville/Australia: Craftsman House 1995. Lesenswert ist Mania, Astrid: Komar & Melamid. „Nostalgic Socialist Realism Series". Vom Umgang mit historischem Material. Aachen [Diss., Typoscript] 1998.

[247] Groys, Boris: Gesamtkunstwerk Stalin, 118, 16, 89.

listischen Topoi, die in parodistischer Absicht verändert oder in unpassende Kontexte verpflanzt werden. Grojs rückt die Soz-Art in die Nähe der westlichen Postmoderne,[248] benennt jedoch Unterschiede, die sich aus der unterschiedlichen Ausgangssituation ergeben – auf der einen Seite die Konfrontation mit der kommerzialisierten Massenkultur, auf der anderen mit der ideologielastigen Staatskultur. Er sieht bei der westlichen Postmoderne noch modern-avantgardistische Momente,[249] die Soz-Art gehe weiter, indem sie selbst den Impetus des Überwindens aufgebe.[250]

An Soz-Artisten nennt der Kunstwissenschaftler Grojs neben Komar und Melamid: Ėrik Bulatov, Il'ja Kabakov sowie die Literaten D. A. Prigov, Vladimir Sorokin und Saša Sokolov. Diese Namen decken sich nicht mit dem von ihm 1979 als ‚Konzeptualisten' etikettierten Personenkreis – Ivan Čujkov, Francisko Infantė, die Gruppe *Kollektivnye dejstvija* sowie Lev Rubinštejn. Grojs nimmt also ursprünglich eine Trennung vor, die den westlichen Dualismus *conceptual art* vs. *pop-art* spiegelt. Eine Fortsetzung hat diese Teilung in den 1994 erschienenen Monographien zu Konzeptualismus (Bobrinskaja) und Soz-Art (Cholmogorova) gefunden.[251] In der Praxis hat sich diese Differenzierung jedoch als nicht funktional erwiesen, da es sich letztendlich um *eine* Personengruppe handelt und nicht selten beide Stile im Werk ein und desselben Künstlers vorhanden sind.[252] Deutlich zeigt sich diese Annäherung im Ausstellungskatalog *Die totale Aufklärung. Moskauer Konzeptkunst 1960 – 1990* (2008) sowie dem auf Kanonisierung ausgerichtetem Prachtband *Московский концептуализм* (2005), an denen Grojs mitwirkte. Die ursprünglich als Soz-Artisten eingeordneten Künstler Komar & Melamid, Il'ja Kabakov, D. A. Prigov sind hier kommentarlos mitvertreten.

Was die literarischen Varianten angeht, hat die Soz-Art kaum Spuren hinterlassen. Der Terminus findet sich zwar in Kapitelüberschriften von Vjačeslav Kuricyns Postmodernebuch vom Anfang der 1990er[253] und in der Anthologie *Самиздат века* gibt es eine so bezeichnete Dichtergruppierung (Michail

---

[248] Groys, Boris: Gesamtkunstwerk Stalin, 116.

[249] Groys, Boris: Gesamtkunstwerk Stalin, 15–16 (Widerstand gegen die Massenkultur), 117 (Kampf gegen den Fortschritt).

[250] Groys, Boris: Gesamtkunstwerk Stalin, 90.

[251] Бобринская, Е. А.: Концептуализм. М.: Галарт 1994. Холмогорова, О. В.: Соц-арт. М.: Галарт 1994; beide in der Reihe *XX век. Новое искусство*.

[252] Von den neun „Sozartisten", die Холмогорова, О. В.: Соц-арт behandelt, finden sich vier (Komar & Melamid, Bulatov, Prigov) ebenfalls in Бобринская, Е. А.: Концептуализм.

[253] Курицын, Вячеслав: Русский литературный постмодернизм, 91–124 (*Концептуализм и соц-арт: тела и ностальгии*) sowie in den Überschriften einiger Unterkapitel.

Suchotin, Timur Kibirov).[254] Die von Grojs genannten Autoren werden aber in der Regel in den Konzeptualismus (Rubinštejn, Prigov, Sorokin) bzw. die Postmoderne (Sokolov) inkorporiert. Bei Kuricyn wird die Soz-Art als Variante des Konzeptualismus klassifiziert, die sich mit der Sprache der sowjetischen Kultur beschäftige.[255] Der literarische Konzeptualismus wiederum wird in der Überblicksliteratur in die Postmoderne eingeordnet (vgl. Kap.1.1).

Was den Literaturbetrieb angeht, so war Mitte der 1980er der Kritiker, Philologe und Philosoph Michail Ėpštejn einer der ersten, der über konzeptualistische Dichtung schrieb. Auch seine Arbeiten waren und sind im universitären Milieu einflussreich: Der Aufsatzband *Постмодерн в России* (2000) gilt als Standardwerk, 2005 erschien eine überarbeitete Fassung als Lehrbuch,[256] Teile sind ins Englische übersetzt.

Ėpštejn versuchte in mehreren Aufsätzen, zentrale Strömungen innerhalb der neuen Dichtung zu lokalisieren und in eine Systematik zu überführen. Ein Artikel von 1988 führt die Konzeptualisten als komplementären Gegenpol zu den Metarealisten ein, die etwas früher in den öffentlichen Raum eingetreten waren.[257] Beides seien Gegenbewegungen gegen die Mediokrität der offiziellen Literatur, wobei der Metarealismus von dem erzwungenen mittleren Stil nach oben (высокий стиль) und die konzeptualistische Dichtung nach unten (низкий стиль) abweiche.[258] Während Grojs' Thesen, an den westlichen Kunst-Diskurs anknüpfend, den Schwerpunkt auf die Selbst-Erforschung oder den Nexus Kunst-Konsum-Macht legen, konzentriert sich Ėpštejn auf einen Aspekt, der angesichts von Glasnost' und Perestrojka naheliegt: die Überwindung der sowjetischen literarischen Praktiken und die Beseitigung ideologischer Altlasten. So liefert er 1988 folgende Definition:

> Концептуализм – система канализаций, отводящая весь этот культурный мусор и хлам в тексты-отстойники, – необходимая составная часть развитой культуры, где мусор отличает себя от не-мусора.[259]

---

[254] Самиздат века. Сост.: Анатолий Стреляный, Генрих Сапгир, Владимир Бахтин, Никита Ордынский. Минск; М.: Полифакт 1997. 651–654 bzw. die im Internet weitergeführte Version Неофициальная поэзия. Под ред. И. Ахметьева и др. // Русская виртуальная библиотека, http://www.rvb.ru/np/publication/contents.htm.

[255] Курицын, Вячеслав: Русский литературный постмодернизм, 93.

[256] Эпштейн, Михаил: Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Изд. Руслана Эллина 2000; Эпштейн, М. Н.: Постмодерн в русской литературе. Учебное пособие для вузов. М.: Высшая школа 2005 (um Vorwort, Kommentierungen und Kapitel ergänzt).

[257] Эпштейн: Михаил: Концепты... Метаболы... О новых течениях в поэзии. // Октябрь (1988) 4. 194–203. Dieser und die weiteren zitierten Aufsätze finden sich ebenfalls in den erwähnten Bänden, die sich aus Einzelpublikationen zusammensetzen.

[258] Ebd.,197–198.

[259] Ebd., 197.

Konzepte lägen zwar allen Texten zugrunde, jedoch arbeite der Konzeptualismus v. a. mit leeren oder deformierten Begriffen und gebe diese Hülsen der Analyse preis:

> Концепт – *это опустошенная или извращенная идея, утратившая* свое реальное наполнение и вызывающая своей несообразностью отчуждающий, гротескно-иронический эффект.[260]
>
> Концептуализм – это мастерская по изготовлению чучел, идейно-фигуративных схем, на которые наскоро наброшена неряшливая, дерюжная языковая ткань.[261]

Der einprägsamste der zahlreichen Vergleiche ist wohl das mythologische Gleichnis aus dem Manifest *Зеркало-щит*: Wie Perseus dem Blick der Medusa standhielt, indem er sie in der Reflexion auf seinem Schild anblickte, verlören ideologische Klischees in der konzeptualistischen Spiegelung ihre Macht.[262]

Diese Verengung des Begriffs ‚Konzept', die im postsowjetischen Russland Kreise gezogen hat,[263] unterscheidet sich von dem ursprünglichen Verständnis als (neutrale) Idee oder als Plan eines Kunstwerks. Der russische literarische Konzeptualismus wird entsprechend auf die Auseinandersetzung mit ideologischen Klischees reduziert. Kritisch bemerkte 1989 Viktor Letcev, wenn man sich wie Ėpštejn auf die Funktion als Kanalisationssystem beschränke, lasse man entweder einen großen Teil der Werke außen vor oder begnüge sich mit einer oberflächlichen Lektüre.[264] Ähnliche Einwände äußerten Insider wie Ajzenberg oder Kulakov.[265]

---

260 Эпштейн, Михаил: Концепты... Метаболы..., 201.

261 Ebd., 195.

262 Эпштейн, Михаил: Зеркало-щит, 88.

263 Z. B. die letzte kompilierte Definition in Богданова, О. В.: Постмодернизм в контексте современной русской литературы, 453. Auch Скоропанова, И. С.: Русская постмодернистская литература, 194–196 kombiniert Grojs und Aussagen wie „Главное для концептуалистов – разрушение мифологизированных представлений о жизни, которые внедряла официальная культура, раскрепощение сознания и языка." (196) Ähnlich nennt Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 20–21 als Charakteristikum, das er aus Васильев, И. Е.: Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та 2000. 233 bezieht: „концептуалисты использовали «клишированные языки и стили уходящей советской эпохи (социально-политические идеологемы, мертвые принципы соцреализма, расхожие бытовые воззрения, канцелярит и т.д.)»."

264 Летцев, Виктор: Концептуализм: чтение и понимание. // Даугава (1989) 8. 107–113. 107, 111.

265 Айзенберг, Михаил: Некоторые другие…, 114; Кулаков, Владислав: По образу и подобию языка. Поэзия 80-х годов // НЛО (1998) 32. 202–214. 204. Weitere Kritik an Ėpštejn vermerkt Küpper, Stephan: Autorstrategien im Moskauer Konzeptualismus. Il'ja Kabakov, Lev Rubinštejn, Dmitrij A. Prigov. Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang 2000. 136.

2.3.3. Der Konzeptualismus aus der Sicht zentraler Akteure (Prigov, Rubinštejn)

Um speziell Kibirovs Verständnis von und Verhältnis zum Konzeptualismus zu erfassen, sind jedoch vor allem die Aussagen der Personen zu berücksichtigen, die der Dichter wiederholt als Autoritäten in theoretischen Fragen heranzieht: Dmitrij Aleksandrovič Prigov und Lev Rubinštejn. Ihre Namen nannte er beispielsweise, als er 1992 um eine Definition gebeten wurde:

> **– Вы публиковались под одной обложкой с классиками концептуализма, о вас писали, что вы используете концептуальную технику. Что такое концептуализм и имеете ли вы к нему отношение?**
> – Мне безумно трудно ответить на этот вопрос, потому что я толком не могу понять этого до сих пор, несмотря на то что мне объясняли и Дмитрий Александрович Пригов, и Лева Рубинштейн.[266]

Während sich Kibirov wie hier in theoretischen Fragen grundsätzlich zurückhält, gibt es von Rubinštejn und v. a. Prigov Artikel, Interviews und sonstige Texte, die die eigene Tätigkeit ausdeuten und erklären, was ‚Konzeptualismus' ist.[267] Was Prigov betrifft, ist vor allem sein Ende der 1980er gedruckter Beitrag *Что надо знать* zu berücksichtigen, der den russischen Konzeptualismus erklärt.[268] Der Text bemüht sich um Theorietransfer und konzentriert sich auf die Manifestation in der sowjetischen Praxis. (In späteren Interviews charakterisierte Prigov seine literarische Tätigkeit übrigens als Versuch, Prinzipien der internationalen *conceptual art* in den Bereich der Literatur zu übertragen.[269]) Rubinštejns Thesen, die sich an Prigov anlehnen, finden sich konzentriert in dem 1990 publizierten Artikel *Предварительное предисловие к опыту концептуальной*

---

[266] Шаповал, Сергей: Традиционный русский поэт.

[267] Bei der Recherche ist im Fall von Prigov von großem Nutzen: Ахметьев, И.; Деготь, Е.; Урицкий, А.; Кукулин, И.; Голынко-Вольфсон, Д.: Указатель литературных, визуальных, театральных, кинематографических и иных работ Д. А. Пригова. // Неканонический классик. Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007). Сборник статей и материалов. Под ред. Е. Добренко и др. М.: НЛО 2010. 711–753. Angaben zu Rubinštejn liefert Ахметьев, И. и др.: Рубинштейн Лев Семенович. // Неофициальная поэзия. Под ред. И. Ахметьева и др., http://rvb.ru/np/publication/02comm/33/04rubinstein.htm.

[268] Пригов, Д. А.: Что надо знать. // Молодая поэзия 89. Стихи. Статьи. Тексты. Сост.: С. М. Мнацаканян, А. В. Тюрин. М.: Советский писатель 1989. 416–420. Online zugänglich im Rahmen des Enzyklopädieprojekts Арт-Азбука. Словарь современного искусства под ред. Макса Фрая [n. d.], http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm/.

[269] Бавильский, Д. М.: Моя модель – непрерывное мерцание…, 39 bzw. http://topos.ru/article/4753; http://topos.ru/article/4760: „В переделах [gemeint ist: в пределах; M. R.] литературы – никаких возможностей (и на Западе ярких примеров) концептуализации литературы как таковой, не было. Я просто попытался представить, что же в сфере литературы является аналогичным творящемуся в изобразительном искусстве." Ähnlich Шаповал, Сергей; Пригов, Дмитрий: Портретная галерея Д. А. Пригова, 76.

словесности bzw. der (weitgehend identischen) Version von 1991 mit dem Titel *Что тут можно сказать*.[270]

Prigov beginnt mit einem Unterschied zur westlichen Konzeptkunst. In Russland, wo der Gegenstand traditionell durch die reine Bezeichnung ersetzt werde, mache eine Dematerialisierung des Kunstobjekts – wodurch die westliche *conceptual art* auf die Fetischisierung des Gegenständlichen in der Pop-Art reagiert habe – wenig Sinn. Stattdessen stehe das Ausloten von Sprachen im Zentrum:

> Соответственно в наших условиях уровень предметный замещен номинационным, и концептуализм акцентировал свое внимание на слежении иерархически выстроенных уровней языка описания, в их истощении (по мере возгонки, нарастания идеологической напряженности языка и последовательного изнашивания) и тенденции нижнего уровня языка описания занимать со временем уровень номинации и надстраивании вверху нового верхнего уровня описания.[271]

Demonstriert und demontiert würden Wahrhaftigkeits- und Totalitätsansprüche *jeder* dieser Sprachen,[272] wobei ideologisierte Idiome allerdings besonders interessantes Material darstellten. Analog formuliert Rubinštejn, dass es nicht um Klang, Metaphorik, Syntax, Sujets oder andere klassisch-poetische Tätigkeitsfelder gehe, sondern darum, die Begrenztheit von Sprachen aufzuzeigen, die jeweils mit dem gleichen Recht nebeneinander existieren.[273]

Ein zweites zentrales Arbeitsfeld des russischen (literarischen) Konzeptualismus ist die Beziehung zwischen Autor und Text,[274] zu der sich insbesondere Prigov ausführlich geäußert hat. In seinem Artikel *Что надо знать* heißt es, dass der Konzeptualismus einerseits zwischen Textproduzenten und Produkt

---

[270] Рубинштейн, Лев: Предварительное предисловие к опыту концептуальной словесности. // Искусство (1990) 1. 47–48. [= // Эти странные семидесятые, или потеря невинности. Эссе, интервью, воспоминания. Сост.: Георгий Кизевальтер. М.: НЛО 2010. 242–246]; Рубинштейн, Лев: Что тут можно сказать… // Личное дело №_. Литературно-художественный альманах. Сост.: Лев Рубинштейн. М.: Союзтеатр 1991. 232–235.

[271] Пригов, Д. А.: Что надо знать, 418. Ähnlich im Interview Шаповал, Сергей; Пригов, Дмитрий: Портретная галерея Д. А. Пригова, 11–12.

[272] Пригов, Д. А.: Что надо знать, 418. Vgl. auch das Gespräch Гандлевский, Сергей; Пригов, Дмитрий Александрович: Между именем и имиждем. // ЛГ 12.05.1993. 5. Gandlevskij prägt hier für Prigov die Metapher des Aasgeiers (der auch Pasternak oder Lermontov dekonstruiere), was dieser positiv umdeutet. Prigov beschreibt seine Tätigkeit als Streben nach Freiheit: „Любая идеология, претендующая на тебя целиком, любой язык имеют тоталитарные амбиции захватить весь мир, покрыть его своими терминами и показать, что он – абсолютная истина. Я хотел показать, что есть свобода. Язык – только язык, а не абсолютная истина, и, поняв это, мы получим свободу.“

[273] Рубинштейн, Лев: Что тут можно сказать…, 233; Рубинштейн, Лев: Предварительное предисловие к опыту концептуальной словесности, 48.

[274] Ausführlich Küpper, Stephan: Autorstrategien im Moskauer Konzeptualismus, v. a. 129–180.

trenne. Der Autor fungiere nicht mehr als eine Art Schauspieler, der den Textinhalt verkörpert, sondern als Regisseur, der außerhalb des Textes steht.[275] Andererseits könne diese Beziehung auch so gestaltet sein, dass der Autor bedingt zur Figur werde, dass kontinuierlich Autor-„Images“ (имиджи) wechseln und diese letztendlich das eigentliche Kunstwerk darstellen.[276] Gerade diese zweite Herangehensweise ist für Prigov (zum Zeitpunkt der Publikation des Textes, 1989) wichtig und produktiv. Er beschäftige sich damit, Formen auktorialer Präsenz zu inszenieren und auszuloten (später spricht er von einem Übergang vom Konzeptualismus zur Postmoderne, die die persönliche Aussage nicht mehr verneine, sondern nach Realisationsmöglichkeiten suche[277]). Der Autor wird nicht mehr kategorisch vom Text getrennt, sondern stärker, jedoch nie vollkommen, mit ihm verbunden.[278] Prigov hat hierfür den Neologismus мерцание geprägt (ein vom Wortstamm ‘Schimmern, Flackern, Flimmern, Blinken’ abgeleitetes Abstraktum), was er als Strategie definiert, bei der der Künstler / Autor für eine gewisse Zeit eine Verbindung mit einer Sprache, Gesten, Verhaltensweisen oder einem Text eingehe, jedoch ohne sich völlig zu identifizieren und um sich anschließend wieder davon zu lösen.[279]

Ähnliche Thesen finden sich bei Rubinštejn: Er spricht einerseits von einer Reduzierung des Autors auf eine Art Regisseur oder Arrangeur, der Proto-Texte zu einem neuen Ganzen anordne.[280] Die Texte bestünden letztendlich aus miteinander agierenden „Pro-Texten“, wobei die von ihm andernorts verwendete Einschränkung „Quasi-Zitathaftigkeit“ (квазицитатность) impliziert, dass nicht unbedingt an konkrete Zitate gedacht wird.[281] Andererseits tritt auch bei ihm der Autor in Interaktion mit dem Text. Rubinštejn spricht wie Prigov von einem

---

[275] Пригов, Д. А.: Что надо знать, 418–419.

[276] Ebd., 419.

[277] Шаповал, Сергей; Пригов, Дмитрий: Портретная галерея Д. А. Пригова, 13.

[278] Пригов, Д. А.: Что надо знать, 419–420: „Правда, описанный выше культурный менталитет и поэтика концептуализма в своей чистой и героической форме уже, собственно, стали достоянием истории, кончились или модифицировались в конце 70-х – начале 80-х годов. Ныне это жестко-конструктивное отстояние автора от текста сменилось мерцательным типом взаимоотношения, когда достаточно трудно определить степень искреннего погружения автора в текст и чистоту и дистанцию отстояния от него. Именно драматургия взаимоотношения автора с текстом, его мерцание между текстом и позицией вовне и становится основным содержанием этого рода поэзии.“

[279] Vgl. den Eintrag мерцательность in Словарь терминов московской концептуальной школы. Сост. и автор предисл.: Андрей Монастырский. М.: Ad marginem 1999. 58–59 [= // Пастор (1999) 7. 156–241, http://www.conceptualism-moscow.org/files/Pastor%207%20all%20pages.pdf. 171]. Prigov wird als Quelle genannt.

[280] Майер, Хольт: Язык – поле борьбы и свободы. Лев Рубинштейн беседует с Хольтом Майером. // НЛО (1993) 2. 306–311. 309.

[281] Рубинштейн, Лев: Регулярное письмо. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха 1996. 6.

„flackernden Gefühl“ (мерцающее ощущение), worunter er die Interaktion von eigenem und allgemeinem Bewusstsein, die Vermischung von eigener und fremder Sprache sowie die Präsenz und Absenz des Autors versteht.[282]

Prigov hat über die Jahre verschiedene „Images“ (bewusst gestaltete Bilder des Autors,[283] bzw. im textinternen Rahmen: des Erzählers / Sprechers) angelegt und ausprobiert: verschiedene Arten sowjetischer Dichter, der lyrische Dichter, die Dichterin, der englische, erotische, homosexuelle Dichter u. v. m.[284] Das eigentlich Interessante am Kunstschaffen bestehe in diesen sich abwechselnden Rollen. Zur Illustration erzählt Prigov im Interview die Anekdote, wie er ein und dasselbe Gedicht unterschiedlich bewertet habe, je nachdem, ob es von einem Akmeisten, einem Gegenwartsdichter oder als Akmeismus-Stilisierung geschrieben worden sei, und resümiert:

> Конечно, я не могу сказать, что тексты не обладают никаким самостоятельным значением. Но без этой имиджевой конструкции они превращаются в случайный набор слов, который так же случайно нам нравится, или не нравится.[285]

Prigov ging so weit, ein diesseits der Images stehendes reales Ich zu negieren. Es gebe nur die „Personage“ (den ‚Autor‘ als geschaffene Figur[286]) Prigov.[287]

---

[282] Рубинштейн, Лев: Что тут можно сказать…, 233: „Художественная система, которую я исповедую (за ней традиционно закрепилось название «Московский концептуализм»), работает не столько с языком, сколько с сознанием. Вернее, со сложными взаимоотношениями между сознанием индивидуально-художественным и сознанием общекультурным. Отсюда это мерцающее ощущение своего-чужого языка, присутствия-отсутствия автора в тексте и т. д.“ Ähnlich, jedoch ohne den letzten Satz: Рубинштейн, Лев: Предварительное предисловие, 47.

[283] Prigovs eigener Terminus ähnelt Vinogradovs образ автора und tatsächlich erklärt er in dem Interview Зорин, Андрей: Пригов как Пушкин. С Дмитрием Александровичем Приговым беседует Андрей Зорин. // Театр (1993) 1. 116–130, 117 имидж als образ поэта. Die Bedeutungsbreite von ʿAutor-Bild’ reicht bei Vinogradov vom „Sinnzentrum“ eines Einzelwerks, eines Werkzyklus, des Gesamtwerks oder einer Epoche bis zur bewussten Gestaltung des Autor-Bildes auf Produzenten- oder der Rekonstruktion auf der Rezipientenseite, siehe Gölz, Christine: Autortheorien des slavischen Funktionalismus. In: Schmid, Wolf (Hg.): Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze. Berlin; New York 2009. 187–237. 202–206.

[284] Бавильский, Д. М.: Моя модель – непрерывное мерцание…, 40.

[285] Зорин, Андрей: Пригов как Пушкин, 117. Analog Rubinštejn im Interview Абдуллаева, Зара: Лев Рубинштейн – Вопросы литературы. // ДН (1997) 6. 176–184, 180: „Прочитав текст, я не могу сразу сказать, понравился он мне или нет. После личного знакомства с автором я уже окончательно для себя решаю, является ли он автором или нет. Потому что текст сегодня – это не текст. Текст – это все-таки некий способ внедрения автора в культурное пространство.“

[286] Vgl. Словарь терминов московской концептуальной школы [Ad marginem], 93–94: „ХУДОЖНИК-ПЕРСОНАЖ – фигура посредника между автором произведения и его

Ähnlich wie bei den westlichen Konzeptkünstlern wird dem eigentlichen Produkt eine marginale Rolle zugewiesen. Prigov nennt seine Texte sogar „Gedichtimitationen“[288] und überhaupt sei ihm unverständlich, warum irgendjemand sich für diese Texte interessiere.[289] Die „Pseudogedichte“ scheinen nicht mehr als das Feld zu sein, auf dem Sprachen aufeinanderprallen, Autormanifestationen Gestalt annehmen sowie weitere theoretische Zielsetzungen verfolgt werden. Prigovs Gedichte entstanden in routinierter Massenproduktion (ein bis zwei Texte täglich) und mit kontinuierlich steigenden fünfstelligen Zielwerten.[290] Die Frage nach der literarischen Qualität des Einzeltextes wurde durch die schiere Quantität ad absurdum geführt.[291]

Prigovs Einträge im *Wörterbuch der konzeptualistischen Schule* ähneln Thesen der *conceptual art*: Die ästhetische Wertung sei durch rituelle, inflationär zu gebrauchende Formeln (Eintrag: *это что-то неземное*) zu ersetzen.[292] Texte entstünden nicht durch Inspiration, sondern durch routinierte Produktion (Eintrag: *спасительная рутина*).[293] Man könne jedes beliebige Objekt in Kunst / Literatur transformieren (Eintrag: *назначающий жест*).[294] Was das Wesen der Kunst nicht hinterfrage, sei „Kunsthandwerk“ (Eintrag: *художественный про-*

зрителем. Термин введен С. Гундлахом в 1983 г. […]. Концепция разработана И. Кабаковым.“ Details: Rutz, Marion: D. A. Prigov Playing the Literary Critic: “Chto by ia pozhelal uznat’ o russkoj poėzii, bud’ ia iaponskim studentom” and Other Statements. In: Janecek, Gerald (ed.): Janecek, Gerald (ed.): Staging the Image: Dmitry Prigov as Artist and Writer. Bloomington (IN), Slavica 2018 [im Druck].

[287] Бавильский, Д. М.: Моя модель – непрерывное мерцание…, 48 bzw. http://www.topos.ru/article/4760:

> – А есть у вас такой персонаж Пригов Дмитрий Александрович?
> – Ну, только он и есть. Персонаж Пригов Дмитрий Александрович участвует в социальной жизни, во всяких культурных акциях, в интервью, например.

[288] Зорин, Андрей: Пригов как Пушкин, 121:

> А. З. Вы считаете, что ваши стихи неперсональны?
> Д. А. П. Я считаю, что они не то что неперсональны, они – имитация стихов.

[289] Зорин, Андрей: Пригов как Пушкин, 118.

[290] Die höchste Schätzung geht von 36 000 Gedichten aus: Смирнов, И. П.: Быт и бытие в стихотворениях Д. А. Пригова. // Неканонический классик. Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007), 96–105. 97. (Smirnov verweist auf ein Interview Prigovs mit Erich Klein, nennt jedoch keine genaue Quelle).

[291] Speziell hierzu Tchouboukov-Pianca, Florence: Die Konzeptualisierung der Graphomanie in der russischsprachigen postmodernen Literatur. München: Otto Sagner 1995.

[292] Словарь терминов московской концептуальной школы [Ad marginem], 192–194 (*дополнительный словарь д. пригова*). 194.

[293] Ebd., 193.

[294] Ebd., 192.

мысел).[295] Und wer nicht über die eigene Situation und die dominierenden Moden seiner Zeit reflektiere, heißt es im allgemeinen Wörterbuchteil, sei „unzurechnungsfähig“ (Eintrag: *художественная невменяемость*).[296] Schließlich wird in Prigovs theoretischer Gesamtkonzeption Literatur und Dichtung eine marginale Rolle zugewiesen. In ihrer Textfixierung seien sie archaisch, als Leitmedium gilt die zeitgenössische Kunst, in der die aktuellsten und innovativsten Ideen generiert würden.[297]



Abb. 8: D. A. Prigov, Lev Rubinštejn und Timur Kibirov (Ende 1980er / Anfang 1990er)[298]

2.3.4. Kibirovs Ansatzpunkte

Explizite Aussagen Kibirovs über den Konzeptualismus bzw. über die künstlerischen Prinzipien von Prigov und Rubinštejn finden sich in den zahlreichen über die Jahre entstandenen Interviews. Die ersten stammen allerdings erst aus den 1990ern. Kibirovs Frühphase, die – so ist anzunehmen – am stärksten beeinflusst wurde, wird also aus der Retrospektive und zu einem Zeitpunkt thematisiert, an dem das eigene Schaffen eine andere Richtung eingeschlagen hat.

Es fällt auf, dass Kibirov insgesamt nur wenige der Aspekte, die im obigen Abriss aufgetaucht sind, anspricht. Die Konzept*kunst* und die international prägenden Ideen von Kosuth, LeWitt etc. – die Infragestellung der Bedingungen von Kunst als zentrale Aufgabe, die Irrelevanz des Objekts gegenüber der Idee,

---

[295] Словарь терминов московской концептуальной школы [Ad marginem], 193.

[296] Ebd., 93.

[297] So zumindest in dem öffentlichen Vortrag Пригов, Д. А.: Культура: зоны выживания. Лекция. // Полит.ру 10.05.2007, http://www.polit.ru/lectures/2007/05/10/zony.html.

[298] Рубинштенй, Лев : «Отпечатки», выпуск 4, №8.

die Absage an die emotionale Reaktion – interessieren nicht. Nicht thematisiert wird auch ein direkter Zusammenhang zwischen Konzeptualismus und Sowjetkritik, wie ihn Ėpštejn postuliert; Abgrenzungen richten sich bei Kibirov immer allgemein gegen politische Inhalte bzw. gegen die staatsbürgerliche Literaturtradition. Insgesamt zeigen die Interviews eine Abneigung gegen theoretische Fragen, für die nach Meinung des Dichters Literaturwissenschaft und -kritik zuständig seien, an deren Stelle er eben nicht treten will (vgl. die Interviewaussage auf S. 62).

Analog zu Prigov und Rubinštejn nennt Kibirov das spezifische Verhältnis von Autor und Text als Charakteristikum des Konzeptualismus. So verneint er in einem Interview von 1993 die Aussage seines Gegenübers, dass es bei Nekrasov oder Rubinštejn keine Spuren des Autors mehr gebe. Bei letzterem sei seiner Meinung nach „Lyrizität“ vorhanden, wenn auch in einer reduzierten Form („эстетическое целомудрие и художественный аскетизм“). Am Ende der Passage kommt die Sprache allerdings auf Prigov, bei dem Kibirov ein völliges Wegfallen der „lyrischen“ Sphäre des Autors vermutet.[299] Dabei sieht der Dichter Rubinštejns Reduktion und nicht Prigovs Elimination als Vorbild.

Konzeptualistisch-postmoderne Ideen wirken vielleicht fort, wenn Kibirov sich gegen die Vorstellung von einem Gedicht als einer authentischen, unvermittelten Gefühlsäußerung des Autors ausspricht – obwohl eine solche Illusion in vielen seiner Texte erzeugt wird. Im Interview betont er die Gemachtheit des Textes und das Wissen um vorhandene Traditionslinien, was zum hohen Stellenwert der Intertextualität in den Texten passt:

> **– Некоторые считают, что Тимур Кибиров – сплошная большая реминисценция на нашу поэзию, так сказать, на русский поэтический тезаурус…**
> – Ну, это справедливо. Другое дело, что любой вменяемый[300] современный поэт, я подозреваю, вынужден занимать именно эту позицию. Такова культурная ситуация. *Никакого непосредственного, спонтанного творчества, на мой взгляд, в нынешней ситуации не может быть.* Просто понятно, что когда человек начинает писать четырехстопным ямбом, это не его сердце так поет, и он должен отдавать себе отчет, сколько стоит за этим четырехстопным ямбом. Человек, это не учитывающий, с неизбежностью окажется в смешном положении изобретателя велосипеда.[301]

Weiterhin finden sich Bezugnahmen auf Prigovs und Rubinštejns Vorstellungen von der Manipulation bestimmter „Sprachen“. Er ziele (so heißt es Mitte der

---

[299] Панов, А.: Третий путь Т. Кибирова. // Независимая газета 21.12.1993. 7.

[300] Unter den Termini, die das Wörterbuch des Moskauer Konzeptualismus Prigov zuweist, gibt es den Eintrag „художественная невменяемость“, vgl. oben, Seite 77. Es könnte sich also um einen von Prigov übernommenen Begriff handeln

[301] Натолока, Оксана: Тимур Кибиров без фиговых листочков и вне тусовок. // ЛГ 27.11.1996. 5.

90er) allerdings eben nicht darauf, ihren „ideologischen“, nach Totalität strebenden Charakter aufzudecken. Der Dichter spricht stattdessen von dem inneren Wahrheitsgehalt der Sprachen, will ihre Echtheit und Aufrichtigkeit nachfühlbar machen. Hierdurch grenzt er sich explizit von Prigov ab, wie er 1995 in anekdotischer Form erzählt:

> Надо сказать, когда мы познакомились, в первом же разговоре Дмитрий Александрович сделал примерно следующее заявление: классическое искусство имело в виду наличие некоего «истинного» языка культуры; он же – Пригов – полагает, что никаких истинных языков не существует: сегодня актуален один, завтра другой… Я тогда понял, что для художников моего типа это – приговор, и не знал, что возразить.
> **– А теперь – знаете?**
> – Теперь… Если для Пригова не существует истинных языков культуры, то для меня все языки – истинные. Кажется, что это одно и то же, но… Пригов с ними играет, уверенный, что он – «над», что он – демиург, режиссер, повелевающий своими актерами-языками. Я же смиренно прошу у них у всех помощи. Может быть, и правда, что в конечном счете все дело в гордыне и смирении.[302]

Trotz des demonstrierten Desinteresses an Fragen der theoretischen Klassifizierung und kritischen Bezugnahmen auf Prigov sind die Konzeptualisten für Kibirov als ästhetische Richtschnur und Herausforderung präsent. So bezeichnet er Prigov (und Sorokin) in einem Interview von 2001 etwa als Impulsgeber für eine Erneuerung der russischen Literatur.[303] Dabei finden sich allerdings auch charakteristische Warnungen: Ein endgültiger Sieg der konzeptualistischen Infragestellung bedeute den Untergang der Literatur.[304]

2.4. KAPITELRESÜMEE

Kapitel 2 hat als Grundlagenkapitel in mehrerer Hinsicht Weichen für die folgenden analytischen Kapitel gestellt. Es informierte über die Editionssituation von Kibirovs Werk, diskutierte zentrale („kanonische“) Ausgaben, alternative

---

[302] Рассказова, Татьяна: Тимур Кибиров – Только и делаю, что потакаю своим слабостям; ähnlich: Сеславина, Елена: Тимур Кибиров – «Взял барашек карандашик…». // Известия 14.10.1999. 10; oder aus dem Jahr 1993: Панов, А.: Третий путь Т. Кибирова.

[303] [o.A.]: Интер(офф)вью 2: Тимур Кибиров: „Я уверен, что Пригов для поэзии российской и Сорокин для прозы – это очень важный симптом. И очень жаль, что большинство людей этого не понимают – вот уже несколько десятилетий не понимают, что происходит. А явление Пригова и Сорокина – блистательное, на мой взгляд – свидетельствует, что традиционная литература или умрет, что мне было бы чрезвычайно печально, или найдет в себе силы преодолеть устаревшие задачи и цели.“

[304] So auch 1995 im Interview Рассказова, Татьяна: Тимур Кибиров – Только и делаю, что потакаю своим слабостям: „Но в них [Prigovs Dichtung und Sorokins Prosa; M.R.] есть некий фермент, смертельно опасный для литературы в классическом понимании, и, если они победят, эта литература исчезнет.“

Publikationskontexte sowie auch aussortierte („apokryphe“) Texte. Dabei wurden einige für das literarische Schaffen relevante Momente von Biographie und Rezeptionsgeschichte erwähnt (der Kontakt zu den Konzeptualisten sowie anderen Akteuren des literarischen Untergrunds, der Übergang in die Öffentlichkeit, die Positionierung im normalisierten literarischen Feld). Im Ganzen genommen beinhaltet Kap. 2.1 ein Plädoyer für mehr textologische Genauigkeit und eine Erweiterung der Quellenbasis.

Kap. 2.2 legte eine systematische und genaue Gliederung des Werks vor, die sich an in den Texten gesetzten Schnitten orientiert. Auch für die nach 2000 entstanden Texte, in denen vergleichbare Markierungen fehlen, wurde eine Unterteilung vorgenommen. Diese Gliederung findet sich in der Struktur vorliegender Arbeit wieder: Kapitel 3 & 4 behandeln Schlüsseltexte der ersten Werkphase, Kapitel 5 & 6 decken die zweite, Kapitel 7 die dritte, Kapitel 8 die vierte Schaffensperiode ab.

Der umfangreiche Konzeptualismus-Teil (Kap. 2.3) dient als Ausgangspunkt für die Frage nach konzeptualistischen Bezugspunkten im Schaffen Kibirovs. Der theoretische Hintergrund wurde dabei anhand von Schlüsseltexten skizziert, die die Genese der *conceptual art* in den USA und die Entdeckung des eigenen Konzeptualismus in der Sowjetunion nachzeichnen. Mit Boris Grojs und Michail Ėpštejn wurden zwei unterschiedliche Zugriffe auf den russischen Konzeptualismus vorgestellt, die breit rezipiert wurden und den wissenschaftlichen Diskurs prägen. Kibirov selbst orientierte sich jedoch primär an Dmitrij A. Prigov und Lev Rubinštejn, die eine Art Lehrer-Rolle spielten und in Auseinandersetzung mit denen das eigene Schaffen Konturen gewann. Ein zentraler Aspekt, bei dem Kibirov auf die Konzeptualisten verweist, ist das Verhältnis von Autor und Text im Sinne einer Reduzierung bzw. Problematisierung des persönlichen („lyrischen“) Moments. Ein Nachhall von Prigovs Manipulationen und Wechseln der Autor-Images findet sich in Kommentaren zur nur scheinbaren Authentizität lyrischer Dichtung. Als Unterschied nennt Kibirov in Interviews, dass zwar auch er bestimmte Sprachen (d. h. Diskurse) abbilde und kollidieren lasse, das Moment der *kritischen* Dekonstruktion jedoch zurücktrete. In den Textanalysen wird sich später auch zeigen, dass die emotionale Einwirkung auf den Rezipienten – die schon Kosuth und LeWitt ausschalten wollten – gegenläufig zu einem wichtigen Ziel des eigenen Schaffens wird. (Kibirov fügt sich hier in den von Rutten untersuchten Trend der „Neuen Aufrichtigkeit“ / *New Sincerity* / новая искренность] ein). Schließlich fehlt bei Kibirov insgesamt der Wunsch, die Grenzen des für Prigov „archaischen“ Systems Literatur zu verlassen. Anders als der Universalkünstler „DAP“, der vom Roman bis zum Balletttanz alle Gattungen und Künste ausprobierte, will Kibirov ein „traditioneller Dichter“ sein und bewegt sich im Rahmen des Literarischen. Kosuths Modell des Künstlers-und-Anthropologen passt für ihn nicht, aber man könnte ihn vielleicht einen Dichter-und-Literaturhistoriker nennen, der das Erbe bewahren, tradierte Praktiken pflegen und ihnen durch die Aktualisierung eine Zukunft sichern will.

3. KOMISCHE SOWJET-DEKONSTRUKTIONEN[305]

> *Der Zusammenbruch der kommunistischen Parteiherrschaft war nur zum geringsten Teil die Folge von sozialen Massenprotesten und nirgends das Resultat eines sozialen Bürgerkriegs. Entscheidend war die Erosion des gesellschaftsgeschichtlichen Weltbildes, der marxistisch-leninistischen Ideologie* [...].[306]

Die ersten beiden von Kibirov als kompositorische Einheiten zusammengestellten Bücher, *Общие места* und *Лирико-дидактические поэмы*, beinhalten Texte aus den Jahren 1979–1985 und 1986, von der Brežnev'schen Stagnationszeit bis zum Beginn von Gorbačevs Amtsperiode. Sie legen parodistisch ideologische Dimensionen des sowjetischen Alltags offen. Die Form, in der die zeitgenössischen Leserinnen und Leser seit Ende der 1980er von diesen frühen Gedichten Kenntnis erhielten, unterscheidet sich dabei erheblich von dem kohärenten Bild, das die heutigen geordneten Ausgaben präsentieren: Das Buch *Лирико-дидактические поэмы* als Ganzes erschien erstmals im Jahr 1994 als Teil des Sammelbandes *Сантименты. Восемь книг*; *Общие места* sogar erst 2005 in der Gesamtausgabe *Стихи.*[307] Zwar waren bis ca. 1991 fast alle frühen Kibirov-Texte in irgendeiner Form publiziert, jedoch als verstreute Ansammlung einzelner, unzusammenhängender Gedichte. Im Rahmen der Bücher *Общие места* und *Лирико-дидактические поэмы* sind die frühen Texte nach einem bestimmten Prinzip angeordnet. Das Grundgerüst bildet jeweils eine aus fünf Teilen bestehende poetische Großform, einmal als Zyklus, einmal als Poem (поэма) bezeichnet.[308] Die weiteren Gedichte, die sich teilweise zu kleineren Zyklen zusammenfügen,[309] sind zwischen die einzelnen Komponenten der strukturbildenden Großformen eingeschoben.

---

[305] Alle Links wurden am 07.05.2015 überprüft.

[306] Jahn, Egbert: Kommunistische Weltgesellschaftspolitik. Antipode der kapitalistischen Weltwirtschaftsordnung und der liberalen Demokratie. In: Osteuropa (2013) 5–6. 39–64. 63.

[307] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 203–247; Кибиров, Тимур: Стихи, 597–642.

[308] Für *поэма* gibt es keine adäquate Übersetzung, der Terminus bezeichnet eine breite Palette von Erscheinungen vom antiken 'Epos' über die romantischen Weiterentwicklungen der 'Verserzählung' bis hin zur Bedeutung 'ein längerer Text in Versen'.

[309] In *Общие места* sind bei fast allen Texten Herkunftszyklen vermerkt. Häufig ist allerdings nur ein Gedicht eines Zyklus abgedruckt, ein größerer Teil des Werkes scheint ausgespart. Tatsächlich finden sich z. B. in Синтаксис (1989) 25. 171–189 weitere Gedichte aus dem Zyklus *Ой, рябина, рябинушка* („*Прости меня, Мальчиш Кибальчиш босоногий...*“) sowie aus *Прямая речь* („*Посмотри же – Мересьев уже над Европой!...*“).

Die Großformen, die im Zentrum dieses Kapitels stehen, sind thematisch verwandt; sie beschäftigen sich mit der Biographie zweier sowjetischer Führer: Vladimir Il'ič Lenin und Konstantin Ustinovič Černenko. Kibirovs Bearbeitungen setzen sich mit einer biographischen Literaturtradition auseinander, die einen wichtigen Baustein der sowjetischen Ideologie und ein Werkzeug der Propaganda darstellte. Ausgangspunkt der folgenden Analysen ist die Herausarbeitung des historischen und literaturhistorischen Kontextes, in dem die Gedichte stehen. Es werden Gemeinsamkeiten und v. a. Unterschiede zu den realen Führerbiographien aufgezeigt, weiterhin die gewählten intertextuellen Vorlagen beschrieben und schließlich Kibirovs (parodistisch-dekonstruierende) Bearbeitungen analysiert. Für die Frage nach sozartistisch-konzeptualistischen Einflüssen ist auch der Blick auf das jeweilige Buchganze produktiv. Neben den Kerntexten *Когда был Ленин маленьким* und *Жизнь К. У. Черненко* sind dabei insbesondere die in beiden Gedichtbänden zu findenden rahmenden poetologischen Gedichten einzubeziehen.

Zu den ausgewählten Texten gibt es über kurze Erwähnungen hinaus keine Forschungsliteratur.[310]

3.1. WERKKONTEXT: POETOLOGISCHE REFLEXIONEN

Die Position des Dichters und Konturen seiner Poetik lassen sich in beiden Büchern über autoreflexive poetologische Gedichte fassen, die im jeweiligen Buchkontext rahmend neben den poetischen Großformen stehen: In *Общие места* hat das erste Gedicht, *„Попытка осиновый кол пронести в Мавзолей...*“, den Charakter einer Exposition; das zweite Buch, *Лирико-дидактические поэмы*, setzt mit einem „*Nach*wort“ auf das Vorgängerbuch ein (*Послесловие к книге «Общие места»*), das eine ähnliche Funktion erfüllt. Diese beiden Einführungen sowie ein dem ersten Buch vorangestelltes Motto beinhalten grundsätzliche Reflexionen über die Dichterrolle, das eigene Schreiben sowie die Funktion von Literatur.

Liest man Kibirovs Gesamtwerk heute in chronologischer Reihenfolge, stimmt *„Попытка осиновый кол пронести в Мавзолей...“* (1984) als allererstes Gedicht auf die Texte der ersten Schaffensphase ein. Als Autokommentar fungierte es auch Anfang 1991 in der Zeitung *Čas pik*, wo es eine Stellungnahme Kibirovs zu den heftigen Leserreaktionen auf die Publikation von *Л. С. Ру-*

---

[310] Багрецов, Д. Н.: Т. Кибиров. Творческая индивидуальность и проблема интертекстуальности, 20; 21; 40; 44 erwähnt die beiden Texte sowie Kibirovs Figur Černenko. Ермаченко, Игорь: От «врага на Востоке» до «врага на Западе». Китайские стратагемы русского постмодерна: исторический контекст. // Неприкосновенный запас (2003) 29, http://magazines.russ.ru/nz/2003/29/erm1.html geht auf *Жизнь К. У. Черненко II* ein.

бинштейну begleitete.[311] Das Gedicht ist als poetologische Einführung gestaltet: Der Sprecher spielt verschiedene Rollen und mögliche Themen durch, die sich als biographische Stationen des Autors (die 1. Person Singular begünstigt diese Identifikation) oder auch abstrakte Positionen des Dichter-Seins in spätsowjetischer Zeit einordnen lassen: Dissident, unpolitischer Lyriker, Panegyriker.[312]

In der ersten Szene (V. 1–19) tritt der als Dichter zu verstehende Sprecher als Systemkritiker auf, er will einen Pflock aus Espenholz ins Mausoleum hineinbringen, offenbar um ihn der Leninmumie ins Herz zu stoßen. Die Wendung „осиновый кол пронести в Мавзолей" variiert den (wohl auf den Vampirmythos anspielenden) Phraseologismus *вбить/забить осиновый кол в могилу / на могиле кого-н. / чего-н.*, 'jmd./einer Sache den Todesstoß versetzen'.[313] An der Abrechnung mit dem Kommunismus[314] hindert die aufgebrachte Menge, die den Systemkritiker zum Sündenbock macht. Die als Antiklimax aneinandergereihten Anschuldigungen umfassen mehrere stereotype „faschistisch-imperialistische Verbrechen", es folgen die steigenden Preise und am Ende der pauschale Vorwurf „За всё это вшивое, мелкое горе свое, / за скуку, за то, что с рождения нас наебали" (V. 9–10). Der Pöbel übt Lynchjustiz und zertrampelt den Körper des Sprechers auf dem Roten Platz.

Diese unerfreuliche Perspektive lässt umdenken (V. 20ff.). Die Alternative wird mit den Signalwörtern Ruhe, Freiheit, Glück umrissen, die auf das bei Kibirov häufig zitierte Puškin-Gedicht *„Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит…"* (1834) verweisen, das den Wunsch nach einem Rückzug aus der Öffentlichkeit artikuliert.[315] Bei Kibirov heißt es:

> […] В конце-то концов – есть на свете **поко**й
> и всё! И достаточно! **Вол**и же требовать с жиру
> наивно, как **счастья**… […] [V. 23–25]

---

[311] Час Пик 28.01. 1991. 6 (das Gedicht ist hier auf 1984 datiert).

[312] Zitiert wird im Folgenden nach: Кибиров, Тимур: Стихи, 599–600.

[313] Russisch-Deutsches Wörterbuch. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und Literatur Mainz. Hg. von Renate Belentschikow et al. Wiesbaden: Harrassowitz 2003–. Bd. 7. 280.

[314] Vgl. hierzu Kibirovs Gespräch mit Gandlevskij, Vajl und Genis: Якович, Елена: Одинокие странники с пачки «Памира» aus dem Jahr 1992. Auf die Frage, ob er noch die instinkthafte Angst der Vätergeneration kenne, antwortet der Dichter: „Такого [страха; M. R.], конечно, как у наших отцов, нет. Но вот когда я написал «попытка [sic!] осиновый кол пронести в мавзолей», облился потом. Причем страх-то уже был иллюзорный, ничего бы мне за это не сделали."

[315] Puškins Gedicht scheint auch in weiteren Texten auf, siehe Kap. 6.1.1, S. 228 und Kap. 7.2.4, S. 302.

Allerdings haben sich die Erwartungen vermindert – Puškin hofft auf Ruhe und Freiheit, Kibirovs Sprecher nur auf Ruhe. Die zweite angedachte Existenz als unpolitischer Naturlyriker (der auf Freiheit verzichtet) unterbricht allerdings der Seraphim aus Puškins Gedicht *Пророк* (1826), Symbol für die Berufung des Dichters. Der Engel verlässt bei Kibirov den Sprecher, der seine Mission aufgegeben hat. Seiner Begabung beraubt, wird dieser anschließend von der gesichtslosen Menge mitgerissen, die sich nur um die Bewältigung des Alltags kümmert.

Bei der nächsten Wende findet sich Kibirovs „Ich“ auf dem durch das wortspielerische Attribut пре-красный (‘wunder-schön’) aufgewerteten Roten Platz (Красная площадь bedeutete bekanntlich ursprünglich ‘Schöner Platz’) wieder und reiht sich, dieses Mal ohne Holzpflock, in die Schlange vor dem Mausoleum ein. Die Ordnung der Wartenden und das Bekenntnis zu einem Ideal erscheinen verlockend, auch wenn eine vollkommene Identifikation mit dem Kollektiv offenbar nicht erfolgt (die Rede ist von „Furcht“ und „Scham“):

> […] И вот
> я вытолкнут, Господи, к площади этой прекрасной,
> растерянный, в очередь встал я с улыбкой напрасной,
> и холодом страха и срама наполнен живот.
> И двигаюсь, вместе со всеми. На всё я согласен.
> Я рад, что со всеми, что... Но безобразный и ясный
> над ухом прижатым моим разрывается крик. И народ
> из ГУМа уже набегает, вопя сладострастно. [V. 48–55]

Diese prekäre Harmonie hat letztendlich keinen Bestand, denn erneut stürmt aus dem GUM der Pöbel heran (vielleicht steht das Kaufhaus für den Konsum, der zur neuen Ideologie wurde?). Das Ende des Gedichts ist offen.

Im Gedicht *„Попытка осиновый кол пронести в Мавзолей...“* wird eine ungefähre Positionierung und Erläuterung des aktuellen Schreibens vorgenommen, wobei dem in der 1. Person sprechenden „Dichter“ weder antisowjetische Agitation noch apolitische Lyrik perspektivreich scheinen. Die am Ende stehende Hinwendung zu den – ambivalent betrachteten – sowjetischen Idealen lässt dabei verschiedene Deutungen zu. Zum einen könnte es sich um den pragmatischen Kompromiss eines Literaten handeln, der sich opportunistisch dem Strom anpasst und systemkonform dichtet. In diesem Fall wäre das „ich“ nicht auf den Autor zu beziehen, sondern auf den typischen sowjetischen Dichter, von dem er sich absetzt. Liest man das Gedicht als Selbstaussage über das eigene Schreiben, tritt die Wahl einer Alternativen gegenüber den Extremen des Angriffs auf Lenin einerseits und des Rückzugs aus der gegenwärtigen Realität andererseits in den Vordergrund. In diesem Fall lässt sich ein Bezug zu Grojs’ Definition von Soz-Art (vgl. S. 68) herstellen: Es wäre eine Entscheidung, sich der sowjetischen Alltagsrealtität mit ihren ideologischen Zeichen zuzuwenden und sie dabei weder zu negieren noch zu affirmieren.

Im Gedicht ist im klassischen Gegensatz zwischen Dichter und Menge auch der Antagonismus zwischen Individuum und Kollektiv angelegt, der das Buch

leitmotivisch durchzieht und im Titel *Общие места* präsent ist. Der Terminus *Loci communes* / *common places* / *Gemeinplätze* stammt ursprünglich aus der antiken Rhetorik.[316] Zunehmend verstand man darunter auch Schlagwörter zur Ordnung von Wissensbeständen (z. B. von Exempla oder Zitaten).[317] Heute ist die Wendung auch im Russischen pejorativ konnotiert.[318]

Um solche Allgemeinplätze soll es in Kibirovs Buch gehen. Das Nachwort *Послесловие к книге «Общие места»*, das paradoxerweise *am Anfang* des Folgebuches *Лирико-дидактические поэмы* steht und beide Bücher verbindet, ist voll von sprachlichen Klischees, die sich unablässig wiederholen.[319] Abschn.1 beginnt mit Variationen der Redewendung „в тесноте, да не в обиде" (‘klein, aber gemütlich’),[320] die in Abschn. 4, 6, 10, 11, 13, 17, 22 fortgesetzt werden. Der Phraseologismus zeichnet beengte Wohn- und Lebensverhältnisse rhetorisch positiv, im Kontext des Gedichts ist eine breitere, übertragene Bedeutung anzusetzen: Solange wir uns um eine positive Einstellung bemühen, ist die Situation nicht so schlimm. Die Redewendung steht für den passiven Fatalismus des *homo sovieticus* und wird durch immer absurdere Variationen karikiert:

В тесноте, да не в обиде.
В простоте, да в Госкомсбыте.
В честноте, да в паразитах
(паразитам – никогда!).
В чесноке, да в замполитах
(замполитам – завсегда).
Не в обиде, не беда. [Abschn. 1]

Bei den beiden Einschüben, die auf durch Reim zusätzlich hervorgehobene politische Reizwörter (паразит, замполит) folgen, handelt es sich um scheinbar unwillkürliche Reflexe, die die Internalisierung ideologischer Klischees zeigen.

Das Gedicht ist durchzogen von unzähligen Parallelismen und Redundanzen, bis hin zu der Wiederholung bedeutungsleerer Aussagen, z. B.:

Наше будущее будет.
Наше прошлое прошло.

---

[316] Er bezeichnete (allgemeine) Suchstrategien, mit deren Hilfe der Redner unabhängig vom Thema Argumente für die Beweisführung generieren bzw. auffinden konnte, siehe Calboli Montefusco, Lucia: Topik. In: Cancik, Hubert et al. (Hgg.): Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 1996–2003. Bd. 12/1, 691–693.

[317] Fuchs, Thorsten: Loci communes. In: Cancik, Hubert et al. (Hgg.): Der Neue Pauly, Bd. 15/1. 186–191. Mertner, Edgar: Topos und Commonplace. In: Jehn, Peter (Hg.): Toposforschung. Eine Dokumentation. Frankfurt a. M: Athenäum 1972. 20–68.

[318] Ожегов, С. И.; Шведова, Н. Ю.: Толковый словарь русского языка. 4-е изд., доп. М.: Азбуковник 1999. 440– 441 (*общий*): „известное всем, избитое суждение".

[319] Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 15–19.

[320] Langenscheidt Handwörterbuch Russisch. Hg. von der Langenscheidt-Redaktion. Begr. von Edmund Daum und Werner Schenk. Berlin et al.: Langenscheidt 2009. 630 (*теснота*).

Наше будущее будет!
Наше прошлое прошло! [Abschn. 16]

Auch die Aussage, dass es sich um Gemeinplätze handle, findet sich mehrmals (Abschn. 2, 5, 11, 13), beispielsweise:

Льется синяя вода.
Жжется красная звезда.
Это общие места.
Наши общие места. [Abschn. 2]

Mehrfach häufen sich Kombinationen von Substantiv und Attribut (Abschn. 4, 7, 15):

Мы – работники Труда!
Мы – крестьяне Земледелья!
Мы – ученые Науки!
Мы – хозяева Хозяйства!
Мы – учащиеся Школы
Высшей школы ВПШ! [Abschn. 4]

Es handelt sich hierbei um Wortpaare aus dem gleichen semantischen Feld, so dass die Bedeutung der Substantive weniger präzisiert als dubliert wird. Da es in den meisten Fällen ideologieaffine Begriffe sind, wird die Abnutzung und der Bedeutungsverlust der doktrinären Spräche inszeniert. Eine Ausnahme, die den Automatismus aufbricht, ist allerdings das homonyme Wortspiel „И *страна* у нас *странна*!“ in Abschn. 7, das unterschiedliche Bedeutung kombiniert.

Neben den beschriebenen Redundanz-Wucherungen, die sinnentleerte komische Bedeutungen generieren, ist der Antagonismus zwischen kollektivem und individuellem Sprechen ein zentrales Moment des Textes. Über weite Strecken ist die Perspektive unpersönlich und kollektiv: elliptische Aufzählungen, Minimalsätze in der 3. Person, manchmal auch die 1. Person Plural. Das mit *Du* angesprochene Gegenüber wird in Abschn. 6, 9, 10, 15 mit den diminutiven Namensformen Vanja / Vanjuša angeredet, gemeint ist „Ivan“ als der Russe an sich. Allerdings scheint an einzelnen Stellen ein *Ich* auf. In Abschn. 6 im Rahmen der syntaktischen Formel я + читаю / прочел + Akkusativ-Ergänzung. In den rhetorischen Fragen am Ende von Abschn. 14, in dem diese Konstruktion erneut auftaucht, nimmt ein individuellere Züge tragendes, sich sorgendes Ich (im Dativ, „мне“) Gestalt an:

Я читаю Мандельштама.
Я уже прочел Программу.
Мама снова моет раму.
Пахнет хвоей пилорама.
Мертвые не имут сраму.
Где мне место отыскать?
Где ж отдельное занять?

In Abschn. 18–20 findet ein bewegter Dialog zwischen Ich und Du statt, allerdings in stereotypen Floskeln. In Abschn. 21–23 löst sich aus dem kollektiven Rauschen – ins Negative kippende Variationen des leitmotivischen Phraseolo-

gismus „в темноте, да не в обиде“ – die Stimme der 1. Person Singular heraus: „устремляю я взгляд / устремляю я взгляд свой“ (Abschn. 23). Der Sprecher wirkt verzweifelt, es ist sogar von Tränen die Rede, die weggewischt werden sollen. Auch wenn das an einen Stern (ein bei Kibirov häufiges Motiv) gerichtete Streben und Sehnen metaphorisch-vage bleibt, deutet sich unter der von Redundanzen und Tautologien geprägten kollektiven Oberfläche ein Kampf des Individuums um die Realisierung als „Ich“ an.

Das Gedicht *Послесловие к книге «Общие места»* erinnert damit in mehrerer Hinsicht an Texte von Lev Rubinštejn. Ähnlich wie in seinen Karteikarten-Kompositionen besteht das Textganze aus Fetzen aufgeschnappter Alltagsrede, aus denen sich verschiedene Leitmotive herauskristallisieren. Ein Syntagma aus dem oben zitierten Abschn. 14 erweist sich sogar als direktes Zitat: Mit dem Satz *Мама мыла раму*, der aus Lesefibeln für die Grundschule stammt, ist eine Komposition Rubinštejns aus dem Jahr 1987 betitelt.[321] Das Heraustreten einer individuellen Stimme aus dem kollektiven Sprachlärm erinnert an seine Beschreibungen konzeptualistischer Praktiken: die Interaktion zwischen kollektivem und individuellem Bewusstsein und die Dynamik zwischen Text und Autor (vgl. Kap.2.3.3, S. 75).

In dem Motto, das dem Buch *Общие места* vorangeht,[322] ist schließlich eine dritte selbstreflexive Perspektive angelegt. Zitiert wird Vladimir Solov’ev (1853–1900), Russlands bedeutendster Religionsphilosoph,[323] dessen Schriften in der Sowjetunion nicht gedruckt wurden. Kibirovs Zitat stammt aus dem Aufsatz *Общий смысл искусства* (1890).[324] Solov’ev fragt hier nach Wesen und Funktion der Kunst und beschreibt die Wirkungs- und Arbeitsweisen der einzelnen *artes*. Er sieht in der Kunst ein Mittel zur Veränderung der Realität. Das vom Menschen geschaffene Schöne vermöge es, in der materiellen Welt, auf die die Prinzipien des Guten und Wahren nicht direkt wirken könnten, das ideale Prinzip zu vollenden. Dabei gilt die Schönheit der Natur nicht als vollkommen, sondern erst der schöpferische Mensch könne über die Kunst einen Idealzustand herstellen.[325] Die besten Kunstwerke ließen prophetisch die vollendete Vereini-

---

[321] Рубинштейн, Лев: Регулярное письмо. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха 1996. 68–74.

[322] Кибиров, Тимур: Стихи, 598.

[323] Goerdt, Wilhelm: Russische Philosophie. Grundlagen. Leicht gek. Nachdruck. Freiburg; München: Karl Alber 2002 [=[2]1995; [1]1985]. 471 nennt ihn den wohl bedeutendsten russischen Denker überhaupt (zu Solov’ev: 471–517, zu seiner Ästhetiktheorie: 488–490).

[324] Соловьев, В. С.: Общий смысл искусства. // Соловьев, В. С.: Сочинения. В 2 т. Общ. ред. и сост.: А. В. Гулыга, А. Ф. Лосев. 2-е изд. М.: Мысль 1990 [[1]1988]. Т. 2. 390–404. Kibirov nennt keine Edition, es bleibt offen, ob er eine ältere oder eine Ende der 1980er erschienenen Ausgaben benutzte.

[325] Ebd., 392–393.

gung von Idee und Materie, die vollkommene Schönheit erahnen, die am Ende aller Zeiten eintreten werde[326] – hier ist die christlich-eschatologische Dimension von Solov'evs Ästhetiktheorie zu erkennen.

Solov'ev unterscheidet drei Arten, wie diese Schönheit antizipiert wird, also drei Arbeitsweisen von Kunst: die direkte bzw. magische, die die ideale Schönheit unmittelbar fasst (Musik, reine Poesie); die indirekte, die die Schönheit der Natur verstärkt und idealisiert (Architektur, Skulptur, Landschaftsmalerei, teilweise die lyrische Dichtung); und schließlich negierende, indirekte Formen, die das Ideal vor einem nicht-idealen Hintergrund darstellen und *ex negativo* potenzieren.[327] In die dritte Kategorie sind die meisten literarischen Gattungen eingeordnet. Solov'ev geht weiterhin darauf ein, wie in Epos, Tragödie sowie Komödie Ideal und Wirklichkeit jeweils auseinanderklaffen: Die idealen epischen Heroen seien in der nicht-idealen Wirklichkeit zum Scheitern verurteilt. Den Tragödienhelden sei der Unterschied zwischen dem, was ist, und dem, was sein solle, bewusst und sie litten darunter. Die Komödienhelden hingegen seien den Mängeln gegenüber blind und mit ihrer Lebenswelt zufrieden.[328] Diese letzte Idee ist für Kibirov zentral. Ausführlich zitiert das Motto Solov'evs Aussage zur Weltwahrnehmung der Komödie:

> Это самодовольствие, а никак не внешние свойства сюжета, составляет существенный признак комического в отличие от трагического элемента. Так, например, Эдип, убивший своего отца и женившийся на своей матери, мог бы быть, несмотря на это, лицом высоко-комическим, если бы он относился к своим страшным приключениям с благодушным самодовольством, находя, что все случилось нечаянно, и он ни в чем не виноват, а потому и может спокойно пользоваться доставшимся ему царством.

Das gewählte Motto ordnet Kibirovs Buch (und weitere Gedichte aus der ersten Werkperiode) dem Komödien-Genre zu: Es wird die Alltags- und die Gedankenwelt der *homines sovietici* beschrieben, die die grundsätzlichen Defizite nicht sehen, sondern sich nur an einzelnen Unannehmlichkeiten stören. Durch das im Solov'ev-Zitat angesprochene Beispiel Ödipus ist weiterhin die Frage nach der eigenen Mitschuld präsent, die in einigen Gedichten aus *Общие места* thematisiert wird (*У дороги чибис*; *Приблатненная песня*[329]).

Bezieht man den ersten Teil von Solov'evs Aufsatz in die Interpretation ein, wächst schon Kibirovs frühen Texten die Absicht einer Weltveränderung zu, wobei über die Darstellung *ex negativo* der Idealzustand angestrebt werden soll. Diese letztendlich utopische Tendenz wird in den folgenden Büchern noch deutlicher zu Tage treten. Dadurch, dass das Motto einen christlichen Denker als Au-

---

[326] Ebd., 398–399.

[327] Ebd., 399–400.

[328] Ebd., 400–402; das folgende Zitat auf S. 401.

[329] Кибиров, Тимур: Стихи, 601–606; 609–611.

torität heranzieht, wird die Idee der Einwirkung von Literatur auf Geschichte und Gesellschaft dabei aus dem Feld sowjetischer Literaturkonzepte herausgenommen und in einen alternativen philosophischen Hintergrund eingeordnet. Der Solov'ev-Bezug passt ebenfalls zum Vorhandensein christlicher Ideen in den ersten Büchern (die in der zeitgenössischen Rezeption übersehen wurden). Diese ideologische Basis unterscheidet Kibirovs Schreiben vom konzeptualistischen Hantieren mit „Sprachen", das alle in Frage stellt und keiner den Vorzug gibt.

3.2. DER DOPPELTE BODEN DER HAGIOGRAPHIE: *КОГДА БЫЛ ЛЕНИН МАЛЕНЬКИМ*

Als im Sinne von Solov'ev „komische" Demaskierung lässt sich das Wesen des Zyklus *Когда был Ленин маленьким* beschreiben, der die Makel im „selbstzufriedenen" sowjetischen Leninbild aufdeckt. Aus dieser Themensetzung resultierten allerdings gewisse Schwierigkeiten, die symptomatisch für die Rezeption von Kibirovs Frühwerk in der breiteren Öffentlichkeit jenseits der Kreise des *underground* sind. Der auf 1984 oder 1985 datierte Zyklus erschien 1989 im Samizdat, Ausschnitte finden sich im gleichen Jahr im Tamizdat.[330] Anfang der 1990er war der Text dann in offiziellen, allerdings auflagenschwachen Publikationen zu lesen.[331] Überraschenderweise fehlt der Zyklus in Kibirovs ersten Buchkompilationen sowie in der ersten umfangreichen Ausgabe seines Werks, *Сантименты. Восемь книг* (1994). Stattdessen wurde *Когда был Ленин маленьким* 1995 als separate Publikation herausgegeben.[332] Die Gründe für diese Verzögerung sowie diesbezügliche Sorgen des Autors erläutern zwei Vorworte, die dem Text jeweils vorausgingen. In der Zeitschrift *Странник* (1992) artikuliert der Autor Bedenken, dass der Text in der populären humoristischen Literatur untergehen könnte, die die sowjetischen Führer als neues Thema entdeckt habe.[333] In der Buchedition von 1995 heißt es, dass der Text in den 1980ern nicht erscheinen konnte und danach auf eine Aufnahme in die Bücher verzichtet wurde:

---

[330] Митин журнал (1989) 25. [17–24] (РГБ 22 34/59-8; Text als OCR online: http://kolonna.mitin.com/archive/mj25/kibirov.shtml). Синтаксис (1989) 25. 173–174, 177–178 (Teile 3&4).

[331] Русская альтернативная поэтика. М.: МГУ 1990. 87–93. Странник. Литература, искусство, политика (1992) 4. 8–13.

[332] Кибиров, Тимур: Когда был Ленин маленьким. СПб: Изд-во Ивана Лимбаха 1995. Nach dieser Ausgabe wird im Folgenden zitiert.

[333] Странник (1992), 8.

> Боязнь прослыть певцом во стане борцов с тоталитаризмом – от генерала Волкогонова до Валерии Новодворской – не позволила мне включить «Когда был Ленин маленьким» в сборники моих стихотворений.[334]

In diesem Zitat zeigt sich die Sorge des realen Autors um das eigene Image. Er wollte in den 1990er Jahren nicht auf die sowjet-kritischen Gedichte festgelegt werden, wohl auch deswegen, da das Werk seit 1988 eine neue Richtung eingeschlagen hatte. Beide Vorworte appellieren an die Leserschaft der 1990er, nicht nur den kritischen Inhalt zu berücksichtigen, sondern den Text als Literatur zu betrachten und ihm entsprechende Qualitäten zuzugestehen (anders als für Kosuth oder Prigov spielt diese Kategorie offenbar eine Rolle):

> Я готов смириться с подобной интерпретацией моего текста, однако в глубине души надеюсь, что моя поэма выходит за рамки запоздалой социальной критики и имеет пусть скромные, но чисто поэтические достоинства.[335]

Beginnen wir – der uns interessierenden Fragestellung entsprechend – dennoch mit dem Inhalt sowie dem Kontext, in dem der Zyklus *Когда был Ленин маленьким* entstand, und werfen einen Blick auf Leninkult und Lenin-Kritik.





Abb. 9: Cover von Когда был Ленин маленьким
Abb. 10: Kibirov mit Lenin – und Heiligenbildchen[336]

[334] Кибиров, Тимур: Когда был Ленин маленьким [1995], 5.

[335] Странник (1992), 8; ähnlich Кибиров, Тимур: Когда был Ленин маленьким [1995], 5.

3.2.1. Historisch-literarischer Hintergrund: Leninkult und Leninkritik

Anders als Stalin, der im Tauwetter in die Kritik geriet und dessen Leichnam aus dem Mausoleum entfernt wurde, stellte Lenin bis zuletzt die ideelle Grundlage des gesamten sowjetischen Wertesystems dar. Über die Vermittlung eines positiven Leninbilds verliefen sowohl die politische Sozialisierung als auch die ethische Erziehung der Sowjetbürgerinnen und -bürger.[337] Mausoleum, Museen, Gedenktage, Lenin-Ecken, etc. hielten das Andenken lebendig und bauten eine quasi religiöse Verehrung auf.[338] Für unzählige Schülergenerationen gehörte die *Leniniana* zur obligatorischen Lektüre ab Klasse eins.[339] Inwieweit die Indoktrinierung der Massen allerdings den gewünschten Effekt erzielte, lässt sich nur vermuten: So habe der hypertrophe Leninkult anlässlich der Jubiläumsfeiern zum 100. Geburtstag 1970 ein Gefühl der Übersättigung hervorgerufen.[340] Distanz zeigen auch die unzähligen Lenin-Witze.[341]

Im offiziellen Bereich galt Lenin in den 1980er Jahren weiterhin als wichtigste Autorität. Gorbačev legitimierte seine Reformen durch die NĖP, die unter Lenin (angeblich) herrschende Meinungsvielfalt, etc.[342] Erst 1988/1989 begann das Lenin-Bild in der Publizistik zu kippen, wie die Arbeiten von Robert Davies

[336] Личное дело №_, 186. Der besseren Bildqualität wegen wurde eine Version dieses Fotos aus dem Internet verwendet, auf der der Bildausschnit etwas größer ist: http://lib.rus.ec/b/395012/read [10.06.2017].

[337] O'Dell, Felicity Ann: Socialisation through Children's Literature. The Soviet Example. Cambridge et al.: Cambridge UP 1978. Insbesondere 81, 98–104 (Grundschullesebücher), 155–158 (Zeitschrift *Murzilka*), 265–266.

[338] Velikanova, Olga: Making of an Idol. On Uses of Lenin. Göttingen; Zürich: Muster-Schmidt 1996; erweiterte Fassung Великанова, Ольга: Образ Ленина в массовом восприятии советских людей по архивным материалам. Lewinston (NY) et al.: Edwin Mellen 2001. Beide Publikationen bauen auf ihrer Dissertation (St. Petersburg 1993) auf. Zum Leninkult ebenfalls Tumarkin, Nina: Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia. Enlarged ed. Cambridge (MA); London: Harvard UP 1997 ([1]1983).

[339] Einen Überblick bietet Ивич, А.: Детская литература. // Большая советская энциклопедия. 3-е изд. М.: Советская энциклопедия 1970–1981. Т. 8. 152–155 (Sp. 444–452), insbesondere Sp. 449–450. Siehe auch Чернова, И. И.: Литературная Лениниана в школе. Книга для учителей. Из опыта работы. Изд. 2-е, дораб. М.: Просвещение 1986.

[340] Velikanova, Olga: Making of an Idol, 139; Tumarkin, Nina: Lenin Lives!, 262–266.

[341] Einen populärwissenschaflichen Abriss über Humor und Witze in den Ländern des Ostblocks bietet: Lewis, Ben: Das komische Manifest. Kommunismus und Satire von 1917 bis 1989. München: Blessing 2010 [engl. 2008]. Mit dem Schwerpunkt Stalinzeit: Brandenberger, David (ed.): Political Humor under Stalin. An Anthology of Unofficial Jokes and Anecdotes. Bloomington (IN): Slavica 2009.

[342] Ennker, Benno: Ende des Mythos? Lenin in der Kontroverse. In: Geyer, Dietrich (Hg.): Die Umwertung der sowjetischen Geschichte. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991. 54–74. 57–62. Smart, Christopher: Gorbachev's Lenin. The Myth in Service to *Perestroika*. In: Studies in Comparative Communism 23 (1990) 1. 5–21.

und Jutta Scherrer zeigen.[343] Scherrer unterscheidet zwei Phasen: die Wiederentdeckung (*redécouverte*) und die Umkehrung (*renversement*). Als Höhe- und Schlusspunkt der Umwertung nennt Davies Dmitrij Volkogonovs 1993 erschienene Lenin-Biographie. Er sieht den Verfasser – in sowjetischer Zeit stellvertretender Leiter der politischen Verwaltung der Roten Armee, später Direktor des Instituts für Militärgeschichte – allerdings als wenig glaubwürdigen Opportunisten.[344] Dies passt zur zitierten Einschätzung in Kibirovs Vorwort von 1995, in dem die Attribuierung als „General Volkogonov" auf die Diskrepanz zwischen dessen ehemaliger Stellung und den neuen Ansichten hinweist.

Der Wandel des Leninbilds lässt sich nicht nur in der Publizistik, sondern auch an den literarischen Texten nachvollziehen, die seit der zweiten Hälfte der 1980er erschienen:[345] Für Aufsehen sorgten die Dramen von Michail Šatrov (1932–2010), die sich um ein authentischeres Leninbild bemühten und das Thema u. a. durch die Einbeziehung ausgeblendeter Fakten wie den Auftritt später eliminierter Weggefährten belebten. Šatrovs Kritik ging allerdings nicht weiter, als ein positives Leninbild gegen Stalin zu stellen, und hielt sich im Rahmen der von der Parteispitze erwünschten neuen Sichtweisen.[346] Auch Aleksandr Solženicyns Roman *Ленин в Цюрихе*,[347] den man Ende der 1980er in Moskau auf der Straße kaufen konnte,[348] bemüht sich um ein wahrheitsgetreues Porträt, das allerdings kritischer ausfällt.[349] Schon 1989 erschienen Passagen aus Solženicyns Studie *Архипелаг Гулаг* (*Novyj mir* 1989/8–11) sowie Vasilij Grossmans Roman *Все течет* (unzensiert in *Oktjabr'* 1989/6), die eine Kontinuität zwi-

---

343 Davies, Robert W.: Perestrojka und Geschichte. Die Wende in der sowjetischen Historiographie. München: dtv 1991. 247–284 [gegenüber der englischen Ausgabe von 1989 erweitert; akt. englische Ausgabe: Davies, Robert W.: Soviet History in the Yeltsin Era. Basingstoke; New York et al.: Macmillan; St. Martin's 1997]. Scherrer, Jutta: L'érosion de l'image de Lénine. In: Actes de la recherche en sciences sociales 85 (1990). 54–69.

344 Davies, Robert W.: Perestrojka und Geschichte, 59–61.

345 Davies, Robert W.: Perestrojka und Geschichte, 251; Scherrer, Jutta: L'érosion de l'image de Lénine; Marsh, Rosalind: History and Literature in Contemporary Russia. Basingstoke; London: Macmillan 1995. 110–131 sowie (komprimiert, aber chronologisch erweitert): Marsh, Rosalind: Literature, History and Identity in Post-Soviet Russia, 1991–2006. Oxford et al.: Peter Lang 2007. 256–263.

346 Scherrer, Jutta: L'érosion de l'image de Lénine, 56–57; Marsh, Rosalind: History and Literature in Contemporary Russia, 65–73; 110–112.

347 Der Text erschien 1975 bei YMCA in Paris; deutsche Ausgabe: Solschenizyn, Alexander: Lenin in Zürich. [o. O.]: Scherz [1977]. Der Roman ging in den zweiten „Knoten" von Solženicyns Historienpanorama *Красное колесо* ein (1990 in *Naš sovremennik* gedruckt), siehe Marsh, Rosalind: History and Literature in Contemporary Russia, 124–129, 253.

348 So Scherrer, Jutta: L'érosion de l'image de Lénine, 65.

349 Etwa Lenins Hassmonolog gegen das russische Blut: Solschenizyn, Alexander: Lenin in Zürich, 106–107.

schen Lenin und Stalin postulierten.[350] Alle diese ursprünglich aus den 1960–1970ern stammenden Werke folgen Traditionen des literarischen Realismus und zielen letztendlich auf eine Korrektur der verfälschten Geschichte.

Allerdings hat sich auch die Postmoderne mit Lenin beschäftigt. Viktor Erofeevs Erzählung *Жизнь с идиотом* (geschrieben in den 1980ern, publiziert 1991), die Alfred Schnittke Stoff für seine gleichnamige Oper lieferte, ist eine groteske Allegorie. Als Strafe für ein ungenanntes Delikt muss ein Ehepaar mit einem „Idioten" zusammenleben, der mit Lenin'schen Attributen ausgestattet ist: Er heißt Vova und hat rote Haare. Er terrorisiert die beiden, jedoch schlägt die Abscheu auch in sexuelles Begehren um. Sie wetteifern um die Zuneigung des perversen Hausgastes, der der Frau am Ende mit einer Gartenschere den Kopf abschneidet.[351] Bei Erofeev werden in absurder Verfremdung psychologische Prozesse evoziert, die die unheimliche Anziehungskraft des abstoßend-faszinierenden Revolutionsführers nachbilden. Aktiv mit Lenin beschäftigt sich bis in die 2000er Jahre die Petersburger Künstler-und-Literatengruppe Mit'ki. In den 2000er Jahren publizierte ihr Hausverlag *Krasnyj matros* Quellentexte zum Lenin-Kult,[352] und Vasilij Golubev illustrierte 1997 im Comic-Stil eine offenbar aus der Mitte der 1920er stammende Erzählung, in der Lenin einen Freund hinrichten lässt, der zum Ausbeuter wurde.[353] Dass der Mit'ki-Künstler Aleksandr Florenskij die Illustration der Buchausgabe von Kibirovs *Когда был Ленин маленьким* übernahm, passt zu dieser Tradition.

Schließlich gibt es auch im konzeptualistischen Werk von D. A. Prigov Lenin-Texte. Kibirovs Sujets am nächsten stehen die Prosaerzählungen *Делегат с Васильевского острова* und *Вечно живой*, die die Begegnung mit Nadežda Krupskaja mit Märchenelementen kreuzen bzw. die Gattung der christlichen Märtyrererzählung aufgreifen und Lenin eine Gott-ähnliche Nebenrolle spielen lassen. In Prigovs Band *Написанное с 1975 по 1989* folgen auf diese Erzählungen (fiktive) Anekdoten über Stalin (*Семь новых рассказов о Сталине*) sowie das Märchen, wie Richard Nixon und Nikita Chruščev um den Sieg ihrer

---

[350] Siehe Davies, Robert W.: Perestrojka und Geschichte, 251. Ausführlich Marsh, Rosalind: History and Literature in Contemporary Russia, 116–123.

[351] Benutzt wurde die Ausgabe Ерофеев, Виктор: Жизнь с идиотом. Рассказы молодого человека. М.: ZебраЕ 2002. 9–43. Siehe Marsh, Rosalind: Literature, History and Identity in Post-Soviet Russia, 257–258. Sie erwähnt weitere Texte, z. B. Pelevins Roman *Омон Ра*.

[352] In der Reihe *Reprint* z. B.: В. И. Ленин в поэзии рабочих. Составили Мих. Скрипиль и Орест Цехновицер (1925г.). СПб.: Красный матрос 2004 sowie Дети дошкольники о Ленине. Под ред. Р. Орловой (1924г.). СПб.: Красный матрос 2007.

[353] Про Ленина: Как наказал Ленин обидчика крестьянского. Записана в 1925(26?) Л. Ильинским во Владимирской губернии. Художник: Василий Голубев. СПб.: Красный матрос 1997, http://ficus.reldata.com/km/issues/pro_lenina/content.

Hockey-Mannschaften wetteten (*Битва за океаном*).[354] Im poetischen Œuvre taucht Lenin als Konzept des Sakralen auf.[355]

Als Kibirovs Zyklus Mitte der 1980er entstand, war der Lenin-Mythos auch literarisch noch wirkmächtig. Anders als in den realistischen Dramen und Romanen der Perestrojka-Jahre geht es in seinen Gedichten nicht darum, „wie es wirklich war". Im Unterschied zu Erofeevs düsterer Postmoderne soll nicht das Grauen des Leninsmus nachempfunden werden. Kibirovs Bearbeitung ist keine psychisch belastende Lektüre, sondern eine amüsante, heitere Parodie. Hinsichtlich von Thema und Atmosphäre stehen dem Zyklus Prigovs Führer-Märchen und -Anekdoten am nächsten, die ebenfalls auf die literarische Inszenierung des Černenko-Mythos vorausweisen. Die Arbeit mit realen Quellentexten ähnelt schließlich den Mit'ki.

3.2.2. Prätexte und Überblick

Kibirovs Zyklus macht die Auseinandersetzung mit dem Mythos Lenin an konkreten Prätexten fest. So handelt es sich bei dem Titel *Когда был Ленин маленьким* um die (grammatisch korrigierten) Anfangsverse folgender, in sowjetischer Zeit bekannter Verse für Kinder:

> **Когда был Ленин маленьки**й,
> Похож он был на нас,
> Зимой носил он валенки,
> И шарф носил, и варежки,
> И падал в снег не раз.[356]

Der kleine „Volodja" wird in einfachen und anschaulichen Worten zur positiven Identifikationsfigur („Похож он был на нас") aufgebaut.

Lenin als Identifikationsangebot und Vorbild präsentiert auch das von Kibirov als Vorlage für sein Werk genutzte Buch aus der Kinder-Leniniana: *Детские и школьные годы Ильича*. Es handelt sich dabei um Erinnerungen an die Kindheit aus der Feder von Lenins Schwester Anna Ul'janova (-Elizarova), die 1925 erstmals veröffentlicht wurden. Jedes der fünf Gedichte aus Kibirovs Zyklus besteht aus einem umfangreichen Zitat samt Quellen- und Seitenangabe, auf das

---

[354] Пригов, Д. А.: Написанное с 1975 по 1989. М.: НЛО 1997. Die Erzählungen stehen in Teil 6: *Нерифмованная и не проза*, 249ff.

[355] Пригов, Д. А.: Написанное с 1990 по 1994. М.: НЛО 1998. 7, 9, 10, 11, 65.

[356] Text nach Калмыков, Павел: О Ленине большом и маленьком. // газета.ру 24.04.2008, http://www.gazeta.ru/culture/2008/04/24/a_2705326.shtml. Der Liedtext werde M. Ivensen zugeschrieben; Kalmykov meint, dass auf der Grundlage von Ivensens Text Anfang der 1930er Jahre folkloristische Variationen entstanden, die anschließend mit Nennung des Autornamens kanonisiert wurden. Der Prätext ist ebenfalls erwähnt bei Золотоносов, М. Н.: Логомахия [2010], 153. Die von beiden genannten Printquellen sind in den deutschen Bibliotheken nicht zugänglich. Für den Hinweis auf dieses Zitat danke ich Inna Ganschow.

ein poetischer Kommentar folgt (nach Genettes Klassifikation handelt es sich damit um *Metatextualität*). Die Vorlage ist genau bezeichnet: Der Originaltext wird nach der Ausgabe von 1947 zitiert – auf einer Fotografie im Almanach *Личное дело №_*, auf dem der Dichter mit einem Leninbild posiert, ist im Hintergrund eben dieses Buch zu sehen (siehe Abb. 10). Dieses bibliographische Detail ist signifikant, da in späteren Editionen (Kibirov nennt die von 1962) und auch in der Erstausgabe von 1925 an einer Stelle eine Zensurlücke klafft, die der poetische Kommentar markiert.[357]





Abb. 11 & 12: Cover von Детские и школьные годы Ильича; Ausgaben von 1925 und 1947

Ul'janovas Kindheitserinnerungen gelten als einer der frühsten und zugleich der am wenigsten bearbeiteten und geschönten Leniniana-Texte. Der Historiker Robert Service nutzt sie in seiner Leninbiographie als verhältnismäßig ungeschönte und zuverlässige Quelle zu Lenins Kindheit.[358] Zwar werden positive Charakterzüge hervorgehoben, „Volodja" als Vorbild aufgebaut und manche Reminiszenz erfüllt eindeutig propagandistische Aufgaben, jedoch erfährt man auch Negatives: Der kleine Lenin habe etwa das Kommandieren geliebt und sein Brüderchen grausam zum Weinen gebracht. Kibirovs Zyklus *Когда был Ленин*

[357] Eingesehen wurden in der Moskauer „Lenin-Bibliothek" Ульянова, А. И.: Детские и школьные годы Ильича. М.: Новая Москва 1925 sowie Ульянова, А. И.: Детские и школьные годы Ильича. М.; Л.: Государственное изд-во детской литературы; Министерство просвещения 1947.

[358] Service, Robert: Lenin. Eine Biographie. München: C. H. Beck 2000. 56–74, Anm. 639–640.

маленьким fokussiert ebenfalls auf das kritische Potential, das Ul'janovas Erinnerungen innewohnt. Es interessieren jedoch weniger Charaktermängel oder Widersprüche wie die Zugehörigkeit der Familie zur wohlhabenden Mittelschicht, sondern Passagen, die Möglichkeiten zur dichterischen Ausgestaltung bieten. Mit den Mitteln der literarischen Fiktion vollzieht Kibirovs Zyklus eine dekonstruktivistische Lektüre: Er arbeitet innere Widersprüche und alternative Bedeutungen heraus, die der Aussageintention der Quelle entgegenlaufen.

Die fünf Gedichte setzen sich jeweils aus einem Quellenauszug und einem Kommentar in gebundener Rede zusammen. Während die Zitate ungefähr gleich lang sind, variieren die Kommentare erheblich (42 bis 7,5 Verse). In der Gliederung der einzelnen Gedichte ist kein symmetrisches Schema zu erkennen; homogene Strophen von gleicher Länge gibt es – wie in vielen anderen Verstexten Kibirovs – nicht. Durch spontane Umbrüche entstehen heterogene Abschnitte,[359] wobei in den einzelnen Druckfassungen unterschiedliche Einteilungen vorliegen.[360] Kibirov verzichtet ebenfalls auf Reime, entfernt sich also deutlich von der traditionellen Gedichtform. Zwar sorgt ein Metrum für eine gewisse Homogenität der Verse, mit dem Jambus wurde allerdings das der natürlichen Diktion am nächsten stehende Versmaß gewählt. Enjambements und Pausen im Versinnern verstärken den prosaischen Klang, was gut zur Funktion als poetischer Kommentar zu Ul'janovas Vorlage passt.

---

[359] Als ‚Abschnitte' werden in vorliegender Arbeit graphisch abgeteilte Passagen eines Verstextes verstanden, die keinem einheitlichen Baumuster folgen, so dass die Textteile als unähnlich empfunden werden. Davon zu unterscheiden ist die Strophe im engeren Sinne als „jede nach demselben Schema […] gebaute Sequenz von Versen eines Gedichts" (so Christian Wagenknechts Eintrag ‚Strophe' im Metzler Lexikon Literatur [3], 737–738. 737). Ähnlich die Defition von Michail Gasparov in Литературная энциклопедия терминов и понятий (*строфа*, 1041).

[360] Die Unterteilung in Abschnitte in den vier wichtigsten Textversionen im Vergleich:

	Митин журнал (1989)	**Странник (1992)**	**Buch (1995)**	**Стихи (2005)**	**Σ Verse**
I	12 – 12,5 – 9 –7,5 – 7	12 – 29 – 7	12 – 29 – 7	12 – 12,5 – 10 – 6,5 – 7	48
II	7,5	7,5	7,5	7,5	7,5
III	6 – 6 – 8 – 3	6 – 6 – 11	6 – 6 – 11	6 – 6 – 11	23
IV	28 (2 Verse fehlen)	28 – 2	30	28 – 2	30
V	11 – 12 – 9 – 10	23 – 19	23 – 19	23 – 9 – 10	42

Zitiert wird im Folgenden nach der separaten Buchausgabe von 1995, da hier von der größten Mitwirkung des Autors ausgegangen werden kann und die graphische Gestaltung automatische Umbrüche vermeidet. In der Ausgabe von 2005 finden sich kleinere Abweichungen in Interpunktion, Großschreibung u. ä., evtl. glättende Eingriffe der *Vremja*-Redaktion.

3.2.3. Spielerische Tabubrüche

In den fünf Zyklusteilen wird die intertextuelle Vorlage auf unterschiedliche Weise kommentiert. Ged. 1 füllt mit blasphemischer Absicht eine (typische) Lücke auf, Ged. 2 markiert eine durch Zensur aus den Erinnerungen entfernte Stelle. In den Teilen 3 und 4 werden im Text beschriebene Szenen symbolisch ausgedeutet. Gedicht 5 setzt gegen eine in *Детские и школьные годы Ильича* angelegte Kausalitätskette alternative kontrafaktische Spekulationen.

Das erste Gedicht rührt an das Thema Sexualität, das in der Sowjetunion nicht nur in der für Kinder bestimmten, sondern in der gesamten offiziellen Literatur ausgeklammert blieb. Gerade für die Führergestalten galt ein asketisches Ideal. So wurde die Beziehung zwischen Lenin und Krupskaja auf den gemeinsamen Kampf reduziert,[361] und seine Affäre mit Inessa Armand war tabu.[362] Das erste Gedicht aus *Когда был Ленин маленьким* bricht das Sexualitätsverbot in Bezug auf Lenins Eltern. Die trockenen Informationen über Herkunft, Berufstätigkeit und Hobbys aus Ul'janovas Vorlage[363] werden in Kibirovs Kommentar um die Schilderung der Umstände von Lenins Zeugung ergänzt.

Ul'janova erzählt in der dritten Person und ohne die eigene Position als Schwester im Text hervorzuheben. In Kibirovs Kommentar spricht hingegen ein Ich, dessen voyeuristische Perspektive auf das erzählte Geschehen die Leserin bzw. der Leser einnimmt. Anders als die sachliche Vorlage setzt die Bearbeitung auf Suggestion und Spannung, auf Tempowechsel und Abschweifungen:

> Я часто думаю о том, как... Право странно
> представить это. Но ведь это было!
> Ведь иначе бы он не смог родиться!
> И, значит, хоть смириться с этим разум
> никак не может, но для появленья
> его, для написания «Что делать»
> и «Трех источников марксизма», для «Авроры»
> для плана ГОЭЛРО, для лунохода,
> и для атомохода, для всего –
> сперматозоид должен был проникнуть
> (хотя б один!) в детородящий орган
> Марии Александровны…[…] [Abschn. 1]

---

[361] Z. B. Velikanova, Olga: Making of an Idol, 152: „According to the myth, she was no more than a comrade and fellow-in-arms. A very typical question for children who were convinced that Lenin loved them immensely was: "Why didn't Lenin have any children?" Museum workers routinely explained this by that Lenin was very busy with his revolutionary activities. When the children grew up, this idea was transformed in their subconsciousness into the conviction of the Leader's sexual immaculacy. Furthermore, in Memorial Homes the beds of Lenin and Krupskaya always stood separately […].“

[362] Service, Robert: Lenin, 29. Details z. B. 266–270.

[363] Ульянова, А. И.: Детские и школьные годы Ильича [1947], 3; 4.

Wie man sieht, wird in den ersten Versen das Tabu-Thema umständlich umkreist, was zusammen mit den syntaktischen Brüchen und Ausrufezeichen den blasphemischen Charakter des Gedankens akzentuiert. Auf die Klimax *родиться* folgt die Retardation – es werden die großen Leistungen Lenins und der Sowjetunion aufgezählt, die es ohne den ursprünglichen Zeugungsakt nicht gegeben hätte. Die Spannung der auf weitere erotisch-intime Enthüllungen wartenden Leserschaft wird am Ende des Abschnitts aufgelöst, allerdings enttäuschen die fachsprachliche Bezeichnung „Spermatozoid" und der ungelenke Okkasionalismus „Kindergebärorgan" die voyeuristischen Erwartungen.

Auch die folgende Episode (Abschn. 2) spielt mit der Erwartungshaltung und verzögert bewusst. Der Blick des Sprechers richtet sich zunächst auf den am Schreibtisch sitzenden Vater. Das statische Bild wird durch das Klavierspiel der Mutter durchbrochen, das die Handlung in Gang setzt. Es dauert allerdings fünf Verse, bis der Vater in Richtung Wohnzimmer geht, wobei an der Tür eine weitere Retardation folgt. Endlich unterbreitet er seiner Frau das unzweideutige Angebot, ins Bett zu gehen. Die beschriebene Szene liest sich wie ein Liebesroman: Der verzögernde Wechsel von Statik und Dynamik, stimmungsmalende Adjektiv-Substantiv-Kombinationen („синий сумрак", „свет уютный"), akustische Suggestionen („перо скребет бумагу", „мелодия зазвучала"), Gefühlszustände beschreibende Nominareihungen (z. B.: „такой безмерной нежностью, такою / небесной, вечной, женственною грустью...") schaffen eine stereotype romantische Kulisse.

Die Figurenkonstellation folgt Gender-Topoi des 19. Jahrhunderts. Der Vater ist mit einer hohen Stirn („лоб сократовский") und Verstandeskraft („мозг деятельный") ausgestattet, den Standardattributen Lenins; er schreibt, was ihn ebenfalls als Denker charakterisiert. Demgegenüber wird die Mutter mit einer erotischen Aura umgeben (über den Vater heißt es: „Невольно / залюбовавшись стройным и печальным / на фоне окон женским силуэтом"), auch ihr Klavierspiel dient als Metapher für die sinnliche Attraktion. Die Information, dass Lenins Mutter Klavier spielte, stammt aus der Vorlage, die somit ungewollt die Keimzelle des erotischen Sujets liefert. Gerade im Kontrast zu Ul'janovas Darstellung der Eltern als asketisch-strenge Arbeitsmenschen wirkt Kibirovs Schilderung des sich auf Zehenspitzen ins Wohnzimmer schleichenden Il'ja Nikolaevič komisch, ebenso das stereotype, euphemistisch unterbreitete Angebot:

– «Мария!» –
от нежности охрипшим басом начал
инспектор, – «Поздно! Спать пора, Мария!»
И было что-то в голосе его,
что Марья Александровна зарделась.
«Ах, милый, что ты...» – «Машенька, пойдем!
Пойдем, ведь поздно, ну пойдем, Масюся!»... [Abschn. 2]

Durch sich steigernde Diminutive des Namens ‚Marija' und stereotypes Erröten wird die sexuelle Spannung erhöht, bevor die Handlung erneut durch die zyni-

sche Bemerkung des Sprechers unterbrochen wird, dass Lenins Mutter wohl frigide gewesen sei. Im Anschluss wird wieder temporeich sowie mit weiteren Metaphern („пламень инспекторский“) und Erotiktopoi („обвив / руками нежными и нежными ногами / могучий торс“) auf den Höhepunkt hingesteuert. Diminutive Namensformen und expressive Interpunktionszeichen deuten den Orgasmus an: „могучий торс инспектора училищ, / Ильи, Илюшечки, Илюшечки... Илюши!“ In der von Florenskij illustrierten Ausgabe ist dieser Teil des Zyklus übrigens passend mit Ausschnitten aus einem Biologiebuch, Klavierreklame und Präservativ-Werbung bebildert.

Kibirovs Zeugungsepisode bricht das Tabu humorvoll, indem sie die sachlichen und spärlichen Fakten der Quelle zu einer Liebesszene ausbaut. Es werden zwei Textsorten – Führerbiographie und Liebesroman – in einer recht ungewöhnlichen Verbindung kombiniert. Lexikalische Stilbrüche wie сперматозоид, детородный орган, фригидная oder die in die Beischlafszene eingebaute Berufsbezeichnung инспектор училищ, die aus Ul’janova übernommen wurde, sorgen textintern für Irritation und Verfremdung. Die Fiktion des Liebesromans wird fortwährend unterbrochen, so dass die Leserinnen und Leser nie vollends in die erzählte Welt eintauchen. Der Text verfügt über eine metaliterarische Ebene, auf der man den Narrator / Sprecher agieren sieht.

Während sich im ersten Gedicht an das Quellenzitat ein ca. vier Mal längerer Verskommentar anschließt, ist die Bearbeitung im zweiten Gedicht auffällig kurz. Auf die am Anfang stehende Anrede der Leserschaft („Читатель мой!“) folgen sechs Sätze, die einen identischen Inhalt wiedergeben, nämlich, dass der Sprecher sich in Schweigen hüllen möchte. Zur Gestaltung dieses Topos werden verschiedene Strategien angewandt, vom einfachen Konstatieren des Nicht-Wissens und Nicht-Sagens über das Abbrechen des Redeflusses bis hin zu rhetorisch überladenen Paraphrasen:

(1) Я, право, и не знаю, / что тут сказать...
(2) Конечно, можно б было... /
(3) Но лучше не пытаться.
(4) Ум евклидов / напрасно тщится размотать клубок / причинно-следственной неумолимой связи. /
(5) Не будем же гадать.
(6) Склонимся молча / пред тайнами великими, пред странной / игрою сил надмирных...

Die eigentlich brisante Information findet sich in der hinter das Quellenzitat gesetzten Fußnote mit dem Hinweis, dass besagte Episode in der Ausgabe von 1962 fehle (und, wie schon erwähnt, auch in der Erstausgabe von 1925).

Die damit markierte Lakune spricht für sich: Der Abschnitt aus den Kindheitserinnerungen wurde wegen des als verfänglich eingestuften Inhaltes zensiert, denn die Schwester beschreibt Lenin als zurückgebliebenes Kleinkind, das immer hinfiel und mit dem Kopf aufschlug. Die zensierte Anekdote endet mit der aus Sicht der 1980er doppelbödigen Zukunftsprognose von Ul’janova: „«И

мы говорим: либо очень умный, либо очень глупый он у них вырастет»“.[364] Letzteres stellt bei einer Person, deren Verstandesleistungen gerühmt wurden, in der Tat einen Bruch dar. Das Gedicht legt die zweite Möglichkeit nahe, überlässt es aber dem Leser bzw. der Leserin, die blasphemische Schlussfolgerung selbst zu ziehen.

3.2.4. Subversive Symboliken

Während die ersten beiden Teile des Zyklus sich mit Tabus und Zensurlücken beschäftigen, wird in den folgenden Gedichten unscheinbaren Details eine symbolische Ausdeutung zuteil. Ged. 3 baut auf Ul'janovas Anekdote auf, dass Volodja oft mutwillig sein Spielzeug zerstört habe.[365] Der poetische Kommentar leitet hieraus keine allgemeinen Charaktermängel ab, sondern deutet den Schlitten mit den drei Pferden, denen Lenin die Beine abdreht, als symbolbeladene Trojka. Das dahinjagende Dreiergespann stellt ein Schlüsselmotiv des Nationaldiskurses dar, das auch im Umfeld der publizistischen Diskussionen der Perestrojka häufiger auftauchte.[366] Ursprung ist die Trojka-Stelle aus dem ersten Teil von Gogol's Roman *Мертвые души*, zu verstehen als Prophetie des eruptiven Aufschwungs des rückständigen Landes, wobei im Kontext von *Когда был Ленин маленьким* die Vorahnung der Revolution mitspielt. Bei Kibirov heißt es:

> **Ах, тройка, птица-тройка! Кто тебя**
> такую **выдумал?** Куда ты мчалась, тройка?
> То смехом **заливался колокольчик**,
> то плачем, и ревел разбойный ветер,
> шарахались и в страхе столбенели
> языки чуждые, и кнут свистел, играя!
>
> А немец-перец-колбаса с линейкой
> логарифмической смотрел в окно вагона
> недоуменно... Эх ты, птица-тройка!
> **Куда ж нес**лась **ты**, Господи спаси?
> И **не** было **ответа**.[367] И не будет

[364] Ульянова, А. И.: Детские и школьные годы Ильича [1947], 4–5. Zitat S. 5.

[365] Ebd., 6.

[366] Z. B. Клямкин, Игорь: Какая улица ведет к храму? // НМ (1987) 11. 150–188. 156. Das Gogol'-Zitat im Titel hat Eimermacher, Karl; Kretzschmar, Dirk; Waschik, Klaus (Hgg.): Russland, wohin eilst du? Perestrojka und Kultur. 2 Bde. Dortmund: Projekt-Verlag 1996.

[367] Гоголь, Н. В.: Полное собрание сочинений. В 14 т. М.: Изд-во АН СССР 1937–1952 [ND 1973]. Т. 6. 246, 247: „**Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал?** […] Не так ли и ты, Русь, что бойкая необгонимая тройка, несешься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, всё отстает и остается позади. Остановился пораженный божьим чудом созерцатель: не молния ли это, сброшенная с неба? Что значит это наводящее ужас движение? и что за неведомая сила заключена в сих неведомых светом конях? […] Русь, **куда ж нес**ешь**ся ты**, дай ответ! **Не** дает **ответа**. Чудным звоном **залива**ет**ся ко-**

уже. Кудрявый мальчик яснолобый
последнюю откручивает ножку.
Нет! Мы пойдем другим путем!.. Как странно... [Abschn. 2–3]

Die große Stunde Russlands, die für Gogol' in der Zukunft liegt, wird bei Kibirov allerdings als Vergangenheit beschrieben, wie der Tempuswechsel von Gogol's Präsens „Русь, куда ж *несешься* ты" zum Präteritum „Куда ж *неслась* ты" anzeigt. Die reale Entwicklung scheint dabei wenig positiv verlaufen zu sein, denn es folgt die Fürbitte „Господи спаси". Dass bei Kibirov das Glöckchen wie Weinen klingt, der räuberische Wind heult, die Peitsche pfeift und fremde Zungen (die Völker des Ostblocks) vor Angst erstarren, sind weitere Hinweise auf die dunklen Seiten der revolutionären Entwicklung.

Es wird auch mit dem Ausland verglichen, wobei sich die bei Gogol' schwache Präsenz des Deutschen („Не в *немецких* ботфортах ямщик") in *Когда был Ленин маленьким* verstärkt, wo ein Deutscher auftaucht. Das Lineal in seiner Hand repräsentiert Vernunft und Ordnung; er scheint in einem Zug zu sitzen („смотрел в окно вагона"), steht also auf Seiten des Fortschritts. Durch den Spottnamen „немец-перец-колбаса" wird das Ausländische negativ attribuiert. Diese Rhetorik legitimiert die folgende Entscheidung, sich nicht in die europäischen Gleise zu begeben („Нет, мы пойдем другим путем", Abschn. 3). Dem in geordneten Bahnen verlaufenden „Eisenbahn-Fortschritt" steht die russische Trojka gegenüber, die für Kraft, Schnelligkeit und auch Unberechenbarkeit steht. Wenn also Volodja dem Trojka-Pferdchen die Beine abdreht (hier wechselt Kibirovs Text zum Präsens), lähmt er diese Dynamik. Der alternative bolschewistische Weg erweist sich somit nicht als Überspringen des Kapitalismus und Abkürzung zum Endkommunismus, sondern als Vernichtung des Entwicklungspotentials.[368]

Aus der Perspektive des Spätgeborenen spekuliert Kibirovs Sprecher am Gedichtende über alternative symbolische Fortbewegungsmittel:

[…] Как странно…
не лучше ль было ехать в пироскафе?
Иль в пароходе – в чистом поле, все быстрее,
чтоб ликовал народ и веселился весь.

локольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо всё, что ни есть на земли, и [,] косясь [,] постораниваются и дают ей дорогу другие народы и государства."

[368] In Kibirovs Gedicht *Ветер перемен* (*Лирико-дидактические поэмы*) mutiert die Trojka übrigens zum fahrerlos dahinjagenden Traktor: „Нет, не тройка, не дедовский посвист, / конь железный глотает простор"; „Мчится, мчится запущенный трактор." (Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 30–31. 30.)

Der Trojka wird hier der Dampfer (пироскаф[369] bzw. пароход) entgegengesetzt. Er stellt einerseits als Maschine etwas Berechenbares dar und ähnelt dem Zug, aus dem der Deutsche schaut (vgl. die morphologische Verwandtschaft zu паровоз, 'Dampflok'). Anders als die Eisenbahn ist das Dampfschiff jedoch nicht an vorgegebene Gleise gebunden, sondern manövriert frei auf dem Wasser.

Die beiden russischen Lexeme rufen auch konkrete Prätexte auf: *Пароход* als Dampfer, von dem die Tradition geworfen werden soll, findet sich im Manifest der Kubofuturisten *Пощечина общественному вкусу*. Das archaische пироскаф könnte eine antagonistische Position bezeichnen, evtl. mit dem gleichnamigen Gedicht von Baratynskij (1844) als Referenzpunkt.[370] Tojbin interpretiert Baratynskijs Dampfschiff in seiner Einleitung zur Werkausgabe als Einfügung der technischen Innovation in einen klassizistisch-romantischen Naturraum,[371] Dampf und Segel werden kombiniert. Entsprechend könnte in Kibirovs Gedicht die lexikalische Variante пароход für die radikalere Revolution und пироскаф für die Verbindung von Innovation und Tradition, also für den Weg der behutsamen Evolution, stehen. Die Interpretation hängt dabei natürlich von der jeweiligen individuellen Lokalisierung und Interpretation der Dampfer-Referenzen ab, die eine große Deutungsbreite zulassen. Eindeutig ist jedoch Volodjas beinloses Pferdegespann, das die Vorstellung von der bolschewistischen Revolution als Initialzündung des Fortschritts konterkariert.

Der erste Abschnitt von Kibirovs Verskommentar beinhaltet darüber hinaus eine metaliterarische Exposition. Die gebotene Allegorie der Trojka wird prospektiv als wenig originell und kunstvoll abgewertet:

> Ах, Годунов-Чердынцев, полюбуйся,
> с какой базарною настойчивостью Муза
> Истории Российской предлагает
> сестрице неразборчивой своей,
> столь падкой на дешевку Каллиопе [epische Dichtung; M. R.],
> свои аляповатые поделки!

Diese Selbstkritik führt dazu, dass die Ausdeutung der Trojka-Szene ironisch relativiert wird und nur als Gedankenspiel erscheint. Kibirovs Kommentar zeigt Ambivalenzen auf und treibt literarische Spekulationen, beabsichtigt jedoch keine definite Deutung der sowjet-russischen Geschichte. Die in V. 1 zu findende

---

[369] Laut Толковый словарь русского языка. Под ред. Д. Н. Ушакова. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей 1939–1940. Т. 3. 264 war das aus gr. 'Feuer' und 'Schiff' zusammengesetzte Lexem *пироскаф* die ursprüngliche Bezeichnung des Dampfschiffs.

[370] Баратынский, Е. А.: Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель 1989. 201–202.

[371] Тойбин, И. М.: Е. А. Баратынский. // Баратынский, Е. А.: Полное собрание стихотворений. 5–52. 52: „А пироскаф, детище человеческого разума, создание его научного гения, гармонично сливается с природой."

Adressierung „Ах, Годунов-Чердынцев, полюбуйся“ verweist dabei auf den Protagonisten aus Vladimir Nabokovs Roman *Дар* (1937/1938), den Emigranten-und-Schriftsteller Fedor Godunov-Čerdyncev, der eine Černyševskij-Biographie verfasst. In dem als Kapitel 4 von *Дар* eingeschalteten Buch-im-Buch tauchen regelmäßig Transportmittel auf und an einer Stelle wird sogar beiläufig auf Gogol's omnipräsente Trojka referiert.[372] Durch diesen intertextuellen Verzicht auf Originalität wird bei Kibirov neben dem Anspruch auf Urheberschaft auch der auf Wahrhaftigkeit reduziert. Mit Nabokov wird außerdem eine positive literarische Autorität eingeführt, auf die zahlreiche weitere Gedichte verweisen (siehe Kap. 4.1.2, 4.2.2, 5.1.2, 6.3.3).

Der vierte Teil des Zyklus deutet eine weitere Episode aus Ul'janovas Memoiren symbolisch aus: Der kleine Volodja habe von dem Hobby abgelassen, Vögel im Käfig zu halten, als ein Hänfling (реполов) starb – offenbar weil er vergessen hatte, ihn zu füttern.[373] Aus dem einen Vögelchen entsteht bei Kibirov eine ganze Schar, wobei die erwähnten Spezies – mit Ausnahme des ursprünglichen Hänflings[374] – alle einen literarischen Hintergrund haben und sich auf konkrete Texte der antiken, westeuropäischen und russischen Literatur zurückführen lassen. Zusammengenommen symbolisieren sie die Weltliteratur; in einigen der Prätexte stehen die jeweiligen Spezies – Coleridges und Baudelaires *Albatros* oder Čechovs *Möwe* – sogar explizit für den Dichter bzw. Künstler. Als ungenannter Architext klingt wohl auch Deržavins Gedicht *На птичку* (1792/1793) mit, das die Beziehung zwischen Dichter und Staatsmacht prototypisch als konflikthaft formulierte. Bei Deržavin heißt es:

> Поймали птичку голосисту
> И ну сжимать ее рукой.
> Пищит бедняжка вместо свисту,
> А ей твердят: Пой, птичка, пой![375]

Analog lässt sich die Tatsache, dass Volodja seinen Vogel gefangen hält, als Vorausdeutung darauf lesen, dass die Dichterinnen und Dichter später im Käfig der sowjetischen Kulturpolitik existieren müssen.[376] Osip Mandel'štam, dessen

---

[372] Набоков, Владимир: Собрание сочинений. В 4 т. Сост.: В. В. Ерофеев. М.: Правда 1990. Т. 3. 228: „Бедный Гоголь! Его возглас (как и пушкинский) «Русь»! охотно повторяется шестидесятниками, но уже для тройки нужны шоссейные дороги, ибо даже русская тоска стала утилитарной.“

[373] Ульянова, А. И.: Детские и школьные годы Ильича [1947], 18.

[374] Vgl. Зубова, Людмила: Языки современной поэзии, 208: „а *реполов*, с которого начинается текст, и вообще не символизирован в русской культуре: он самая «неавторитетная» птичка, даже ее название мало кому известно.“

[375] Державин, Г. Р.: Стихотворения. Л.: Советскй писатель 1957. 196.

[376] Зубова, Людмила: Языки современной поэзии, 208 orientiert sich am Mandel'štam-Zitat, deutet die Vögel daher als Seelen der Autoren, Interpreten, Leser und Zuhörer.

Schwalbe (aus dem Gedicht „*Я слово позабыл, что я хотел сказать...*“[377]) als erster Prätext aufgerufen wird, überlebte wie der Hänfling nicht.

Die einzelnen Vogelmotive fügen sich allerdings in keine Systematik, es ist keine logische Struktur zu erkennen, weder eine chronologische Entwicklung noch ein Wechsel etwa vom Positiven zum Negativen. Die Texte bzw. Schriftsteller lassen sich auch nicht zu einer durch bestimmte Kennzeichen definierten Gruppe (z. B. staatskritisch oder inoffiziell) vereinheitlichen. Es finden sich nur kleinräumige Verbindungen, etwa Texte eines Autors (Falke und Sturmvogel gehören zu Gor'kij) oder ein und derselbe Vogel bei zwei Autoren (der Albatros bei Coleridge und Baudelaire, der Rabe bei Poe und Puškin). Vielleicht bildet dieses intertextuelle Gemenge die ersehnte Freiheit des poetischen Wortes ab.

3.2.5. Alternative Kausalitäten

Im letzten Gedicht des Zyklus findet sich ein drittes poetisches Bearbeitungsverfahren: Eine in der Quelle vorhandene Argumentationskette wird sozusagen gegen den Strich gelesen: Volodja wurde im Original von einem Arbeiter vor dem Ertrinken bewahrt. Die von Ul'janova überlieferten Worte des Freundes „*Не знаю, что бы вышло,* […] *если бы на наши крики не прибежал рабочий с завода на берегу реки и не вытащил Володю*“ weiterführend,[378] wird in Kibirovs Kommentar über Varianten des Geschehens spekuliert. Wie hätte sich der Lauf der Geschichte verändert, wenn Volodja gestorben wäre? Ausgangspunkt dieser kontrafaktischen Dekonstruktion ist die Annahme, dass die Revolution in entscheidendem Maße Lenin zu verdanken sei. Dadurch wird allerdings die Entwicklung zum Kapitalismus ungewollt für natürlich erklärt – tatsächlich war in der marxistischen Theorie umstritten, ob der Kommunismus ohne das kapitalistische Stadium realisiert werden könne. Die Gleismetaphorik stellt eine Verbindung zum dritten Gedicht von Kibirovs Lenin-Zyklus her, in dem der (westliche) Zug als Gegenbild zur (russischen) Trojka fungierte. In Teil 5 von *Когда был Ленин маленьким* heißt es (Kursive von mir; M. R.):

Ведь уже была готова
Россия-мать *на рельсы соскользнуть*
буржуйские – и так бы и пошла!
По плоскости наклонной, так сказать,
по этому порочному *пути*
сопротивленья наименьшего. Искала б
себе, наверное, *легкие пути*
и загнивала б. Ах, как загнивала б!

---

[377] Von der Schwalbe bei Mandel'štam als „Bild für das unterdrückte poetische Wort“ spricht Garstka, Christoph: Das Herrscherlob in Russland. Katharina II., Lenin und Stalin im russischen Gedicht. Ein Beitrag zur Ästhetik und Rhetorik politischer Lyrik. Heidelberg: Winter 2005. 478; zu den zahlreichen Vögeln bei Mandel'štam: 474–475.

[378] Ульянова, А. И.: Детские и школьные годы Ильича [1947], 18–19. 19, Original kursiv.

Das im Anschluss gezeichnete Schreckensbild eines kapitalistischen Russlands gleicht allerdings einem Wunschtraum, das Bedauern ist ironisch: Die Aussicht, Ananas und Haselhühner essen zu müssen, ist verlockend; darüber, dass der Weißmeerkanal nicht gebaut worden wäre, wären die eingesetzten Zwangsarbeitern glücklich gewesen, etc. Auch dass der sowjetische Dichterstar Evtušenko sein Geld in den Kneipen Odessas hätte verdienen müssen, hätte ihm vielleicht genützt (Kibirovs kritische Wertung vorwegnehmend). Das naive Resümee am Anfang des letzten Abschnitts („Подумать страшно!") steckt voller Ironie.

Die explizite Erwähnung des sozrealistischen Musterautors Aleksandr Serafimovič im Gedicht-Kommentar weist auf die Widersprüchlichkeit der offiziellen Lehre hin, die zwei Geschichtskonzepte zu vereinen suchte. In den 1910–1920er Jahren dominierte die Annahme des HistoMat, dass die Entwicklung zum Kommunismus gesetzmäßig erfolge. Entsprechend wird in Serafimovičs Roman *Железный поток* (1924) – ebenso in Ėjzenštejns Film *Октябрь* (1927) – die Revolution als kollektive Leistung dargestellt. Allerdings setzte sich unter Stalin wieder die Auffassung durch, dass große Einzelpersonen Geschichte machen. Der Widerspruch, der durch die Kombination beider Konzepte entsteht, führt bei Kibirov zu der Aussage, dass ohne Lenins Einmischung die *natürliche* Evolution – der „Eisenbahn-Weg" – zum Kapitalismus geführt hätte. Die Revolution erscheint als Anomalie und der reale Kommunismus versagt als positives Gegenbild zu den ironisch präsentierten Schrecken des Kapitalismus.

Die zweite kontrafaktische Spekulation, die aus Ul'janovas Memoiren abgeleitet wird, setzt dabei an, dass Volodjas Rettung durch einen Arbeiter erfolgte: Hätte es sich bei dem Retter um einen Bauern, Bettler, Kaufmann, Offizier oder Popensohn gehandelt – hätte Lenin sich dann politisch anders orientiert?

Der letzte Vers des Gedichts (kursiv; alle Markierungen von mir, M. R.) betont erneut, dass es sich nur um gedankliche Spekulationen handle:

> […] И стал бы
> тогда бы наш Володенька кадетом,
> и не был бы **весны цветенье**м он,
> **победы клич**ем… [379] Ах, как это странно.
> *Как странно это все, если подумать.*

Insofern greift hier, wir auch für den gesamten Zyklus *Когда был Ленин маленьким*, die Definition von dekonstruktivistischer Lektüre:

> Die dekonstruktivistische Lektüre hat insofern nicht eigentlich das Ziel herauszufinden, *was* ein Text bedeutet; sie will vielmehr herausbekommen, ***wie* sich ein Text gegen bestimmte Bedeutungszuweisungen *sperrt***, d. h. wie sich einzelne

[379] Zitat aus dem Lied *Песня о Ленине* (T: Jurij Kameneckij; M.: Aleksandr Cholminov), Text und Audio: Советская музыка, http://www.sovmusic.ru. Derselbe Prätext in Kibirovs Gedicht *Песнь о Ленине* (*Рождественская песнь квартиранта*; Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 77–79) sowie in *Сквозь прощальные слезы V* (ebd., 150–153).

> Elemente der verschiedenen Ebenen eines Textes […] erstens als Bedeutung tragend verstehen und zweitens so aufeinander beziehen lassen, dass Inkongruenzen entstehen. […] Die vielleicht wichtigste dekonstruktivistische Verfahrensweise besteht darin, einzelne Textelemente oder -aspekte auszumachen, die als „marginalisiert" oder „verdrängt" angesehen werden können und anhand derer sich die „Bedeutungskrise" des Textes aufweisen lässt […]. Neu im Rahmen der Dekonstruktion ist die Einordnung solcher Textelemente in bestimmte Argumentationszusammenhänge. Es geht […] um den Nachvollzug der Art und Weise, wie die Elemente als „Marginalisierte" die „**Subversion**" vermeintlich eindeutiger Textbedeutungen betreiben.[380]

3.3. DIE PRÄGUNG EINER MYTHOSPARODIE: *ЖИЗНЬ К. У. ЧЕРНЕНКО*

Im Zentrum des Buches *Общие места* stand die parodistische Dekonstruktion des Lenin-Mythos, der thematische Schwerpunkt in *Лирико-дидактические поэмы* liegt ähnlich. Hier beschäftigen sich fünf „Kapitel" (главы) *Жизнь К. У. Черненко* mit einem weiteren, allerdings weniger charismatischen sowjetischen Führer. Konstantin Ustinovič Černenko (1911–1985), der Vorgänger Gorbačevs, verblasst neben Gestalten wie Lenin, Stalin, Chruščev oder Brežnev. Genau wie Andropov hinterließ er kaum Spuren im kollektiven Gedächtnis.[381]

Neben der Großform *Жизнь К. У. Черненко* gibt es in Kibirovs Werk zwei weitere Gedichte, in deren Mittelpunkt der greise Sowjetführer steht: die ironische Trauerrede *Плач по товарищу Константину Устиновичу Черненко* (*Общие места*) sowie das außerhalb des kanonischen Œuvres stehende Gedicht *Смерть Черненко*.[382] In der Anthologie *Личное дело №_* rahmen beide Texte Kapitel 5 des Černenko-Poems, wodurch eine Art Trilogie oder Triptichon entsteht.[383] Das Thema Černenko scheint ein Markenzeichen des jungen Kibirovs gewesen zu sein, im Werk klingt an mehreren Stellen eine besondere Verbindung eben zu dieser Figur an. In *Рождество* (*Общие места*) wird der Sowjet-

---

[380] Köppe, Tilmann; Winko, Simone: Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung. 2., akt. und erw. Aufl. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2013. 113–127, Zitat 121. (Hervorhebungen im Original.)

[381] Eine kritische, detaillierte Biographie Černenkos fehlt. Einen vor seinem Amtsantritt verfassten Abriss bietet Brahm, Heinz: Die Karriere K. Tschernenkos. BIOST 1982-29. Von einem engen Mitarbeiter Černenkos stammt Прибытков, Виктор: Черненко. М.: Молодая гвардия 2009.

[382] *Смерть Черненко* findet sich in Театр (1989) 6. 141; Кибиров, Тимур и др.: Общие места, 9–10; Личное дело №_, 186–187. Evtl. gab es ursprünglich noch einen vierten Text zur Černenko-Thematik, so der Autor 1996 beiläufig im Interview Кузнецова, Инга: Тимур Кибиров – Правила игры, 223: „Раньше я писал поэмы «Жизнь Черненко», «Смерть Черненко», «Любовь Черненко» (к сожалению, последняя куда-то пропала, а я бы мог по предложению Артема Троицкого шутки ради напечатать ее в «Плейбое»)."

[383] Личное дело №_, 187–193.

führer mit dem Possessivpronomen „mein“ bezeichnet: „И вот, / ведомый еле-еле, / Устиныч славный мой идет.“ (Str. 26), ebenso in *Мише Айзенбергу. Эпистола о стихотворстве* (*Сантименты*): „Ведь не Сталина-тирана, / не Черненко моего!“ (Abschn. 5).[384] In Kap. V von *Сквозь прощальные слезы* folgt in Str. 17–18 Kibirovs („мой“) Černenko auf D. A. Prigovs Figur Ronald Reagan (aus dessen Zyklus *Образ Рейгана в советской литературе*, 1983[385]):

И могучим кентавром взъярился
(это Пригов накликал беду!),
Рональд Рейган на нас навалился!
Спой мне что-нибудь, хау ду ю ду!

Рональд Рейган – **весны он цветенье**!
Рональд Рейган – **победы он клич**!
Ты уже потерпел пораженье,
Мой Черненко Владимир Ильич![386]

Sowohl Prigovs Reagan als auch Kibirovs Černenko verschmelzen hier mit Lenin: Zitate aus einem bekannten Lenin-Lied (vgl. S. 162, Fn[521]) werden auf Reagan bezogen, Černenko nimmt Lenins Vor- und Vatersnamen an.

Černenko ist weiterhin in die Fürbitte eingeschlossen, mit der *Сквозь прощальные слезы* ausklingt, auch wenn er in Str. 13 – im Unterschied zu den erwähnten Freunden, Bekannten, Lieblingsautoren – durch negative Adjektiven[387] charakterisiert wird:

Спаси, Господь, несчастного Черненко!
Прости, Господь, опасного Черненко!
Мудацкого, уродского Черненко! [388]

Dieses ambivalent-parodistische Černenko-Bild findet sich auch in Kibirovs eigentlichen Černenko-Texten. Es bietet sich an, die Untersuchung mit den beiden kürzeren Gedichten zu beginnen, die die kulturelle Bedeutung Černenkos für die unmittelbaren Zeitgenossen nachvollziehen lassen. Es folgen Erläuterungen zum literarischen Hintergrund, vor dem Kibirovs pseudo-biographische Skizze *Жизнь К. У. Черненко* steht und schließlich die detaillierte Analyse hinsichtlich der in den einzelnen Kapitel verwendeten parodistischen Strategien. Ähnlich wie in *Когда был Ленин маленьким* finden sich in Gedicht 1 & 2 sowie Gedicht 3 & 4 jeweils ähnliche Verfahren, während Gedicht 5 eine dritte Bearbeitungsform wählt. Diese Wechsel bewirken, dass sich keine Leseroutinen einstellen.

---

[384] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 255–260. 257; Кибиров, Тимур: Стихи, 630–642. 639.

[385] Пригов, Д. А.: Советские тексты, 243–263.

[386] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг 150–153. 152.

[387] Vgl. allerdings Багрецов, Д. Н.: Т. Кибиров. Творческая индивидуальность и проблема интертекстуальности, 44: „здесь есть ирония, есть сарказм, но нет ненависти.“

[388] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг 154–155. 155.

3.3.1. Die Černenko-Threnoi

Thema und Schreibanlass der beiden kürzeren Gedichte ist der Tod Černenkos am 10.03.1985. Nach Brežnev und Andropov war er der dritte der greisen Staats- und Parteichefs, die zwischen 1983 und 1985 in immer kürzeren Abständen verstarben. Während die Tode von Lenin und Stalin das ganze Land erschüttert hatten, waren die offiziellen Trauerfeiern Mitte der 80er Jahre alltäglich geworden. Kibirovs Gedicht *Смерть Черненко* thematisiert eben diesen Gegensatz zwischen dem offiziellem Pomp und der Indifferenz der Normalbürgerin bzw. des -bürgers.[389]

Der Protagonist (das Gedicht steht in der 3. Person, die Ich-Perspektive wird erst in der letzten Strophe eingeführt) erfährt vom Tod indirekt, über den im Radio gespielten Chopin'schen Trauermarsch.[390] Unter intensivem Einsatz rhetorischer Mittel wird die Trauerbotschaft in ihrer Wirkung ausgemalt. Es reihen sich Metaphern (Str. 1: „Шопен бескровными устами / пел скорбь прекрасную", „бесплотными лесами / толпилась музыка"), expressive Adjektivattribute (бескровный, прекрасный, бесплотный, смертный), Alliterationen, Parallelismen etc. Der Text ist nicht offen parodistisch, aber die Stilmittel sind auffallend dicht und die Metaphern sowie mythologischen Anspielungen zum Teil unpassend (z. B. Str. 2: die Musik „verfängt" sich im Bettvorhang; Str. 5: die Musik erfüllt die Luft „wie die Griechen Troja"). Komisch ist auch die Personifizierung des „Großen Stöhnens" in Str. 5–6: „вставал Великий Стон // во фрак затянутый".

Auf das rhetorische Arsenal reagieren die schlaftrunkenen Menschen indifferent, wobei das „aber" (но) in Str. 3 diesen Gegensatz hervorhebt. Die Geborgenheit des Bettes (Str. 3: „но сонное тепло", Str. 4: „Но ватное тепло") widersetzt sich. Als der Schlafende in Str. 6–7 endgültig aufwacht, beschränkt sich die Reaktion auf einen lakonischen Ausruf.

> […] Но ближе к девяти,
>
> очухавшись вполне, жилец и обыватель,
> лирический герой, точней – я сам, поняв
> в чем дело наконец, куря в чужой кровати,
> вслух произнес: «Ага!» И оказался прав.

---

[389] Da der Text nicht in die späteren Buchausgaben einging, wird zitiert nach: Личное дело №__, 186–187. In Театр (1989) 6. 141 fehlt die Unterteilungen in Quartette.

[390] Vgl. was Прибытков, Виктор: Черненко, 126 über den Tod Andropovs schreibt: „Москвичи к очередным траурным мероприятиям особого любопытства не проявили – к тягостной «пятилетке пышных похорон», или «трем "п"» […], уже начали привыкать. […] У людей лишь вызывало некоторую досаду обилие симфонической музыки, передававшейся по телевидению и радио вместо развлекательных передач и спортивных трансляций."

Das Ich, das sich am Ende als Sprecherinstanz des Textes („lyrischer Held“) identifiziert und sogar zum Autor erklärt („лирический герой, точней – я сам“), lenkt vom vorgeblich traurigen Geschehen ab. Černenkos Tod wird angesichts der Neugierde, in wessen „fremdem Bett“ der Sprecher aufwacht, auch im Text zur Nebensache.

Das zweite Gedicht, die Totenklage (Threnos) *Плач по товарищу Константину Устиновичу Черненко*,[391] parodiert offizielle Beileidsbekundungen. Formal setzt Kibirovs Text sich von der konventionellen poetischen Norm ab, insbesondere die Schwankungen in der Verslänge sind augenfällig. Allerdings zeigt sich bei genauerem Hinsehen eine versteckte Ordnung: Es handelt sich um Strophen zu 8 Zeilen, wobei die Länge der an gleicher Position stehenden Verse um spezifische Normwerte schwankt. Das Metrum ist unregelmäßig, weist jedoch eine starke Tendenz zum Anapäst auf. Ein weiterer Punkt der Abweichung von der dichterischen Konvention ist die Auflösung der Strophengrenze. Am Strophenende steht nie ein Punkt, sondern im letzten Vers beginnt jedes Mal ein neuer Satz bzw. Gedanke, der in die folgende Strophe übergeht. Die so entstehende Verkettung läuft der formalen Aufteilung entgegen. Die Unordnung ist offensichtlich konstruiert, dadurch wird die übliche Interpretation formaler Abweichung als emotionale Involviertheit konterkariert.

Weiterhin fallen die unzähligen Wiederholungen auf, als ob die Gedanken bei der Verarbeitung von Trauer im Kreise laufen. Sie verleihen der Klage außerdem einen folkloristischen Charakter. Die Redundanzen beruhen ebenfalls auf einem regelmäßigen Bauprinzip (im Zitat unterstrichen): So werden im gesamten Gedicht Syntagmen aus dem jeweils ersten Vers im zweiten wiederholt, ebenso kehrt das letzte Wort aus V. 4 in V. 5 wieder. Auch Černenkos Name wiederholt sich an fixierten Positionen. Als Beispiel Str. 1, mit entsprechenden Markierungen:

Константин мой Устинович! Где ж ты теперь?	A
Где ж ты теперь?	A
Безначальная тьма твой начальственный лик поглотила.	b
Константин мой Устиныч, поверь,	A
не в насмешку, поверь,	A
я у свежей могилы	b’
воззвал что есть силы.	b’
Светила	b

Durch die dilettantische Gestaltung der Reime entsteht Komik, die dem vorgeblichen Pathos entgegenläuft. An zwei Positionen handelt es sich um identische Reime, an den übrigen führt die Notwendigkeit, phonetische Pendants zu finden

[391] Die Totenklage ist in das Buch *Общие места* eingeordnet, d. h. sie geht im kanonischen Werk *Жизнь К. У. Черненко* als eine Art Exposition voraus. Zitiert wird nach Кибиров, Тимур: Стихи, 622–625. Личное дело №_, 190–193 bietet eine abweichende, in unregelmäßige Abschnitte zergliedernde Version.

(2 x 2 A – 4 x b), zu absurden Sätzen. So werden z. B. in Str. 2 des Reimes wegen 'Uhrzeiger', 'Häftlinge' und 'Kursteilnehmer' verbunden (Unterstreichungen von mir; M. R.):

> Константин мой Устиныч, идут,
> о, поверь мне, идут,
> без запинки куранты.
> Сидят арестанты.
> Курсанты,

Komik entsteht weiterhin durch die Kollision von Lexemen aus dem gehobenen Sprachregister einerseits (im folgenen Zitat durchgehend unterstrichen) und Alltagssprache und -situationen andererseits (punktiert), z. B. in Str. 3:

> Константин мой Устинович, сдают диамат,
> сдают диамат,
> и присягу дают, и гвардейское знамя целуют. И снова,
> Константин мой Устиныч, стоят,
> в магазинах стоят
> Ивановы, Петровы,
> Пасутся коровы.
> Святого,

Der parodistische Charakter des Textes zeigt sich auch an den inhaltlichen Abweichungen von den üblichen Topoi einer Totenklage. Mit den Konventionen bricht insbesondere die Aussage, dass der Verstorbene von niemandem geliebt wurde und auch vom Sprecher nur als Schreibanlass geschätzt wird, ebenso die Hinweise auf schlechte Taten (Str. 6–9). Das gleiche lässt sich über die Spekulation über den Ausgang des Jüngsten Gerichts sagen, bei dem Černenko nur dank göttlicher Barmherzigkeit auf einen positiven Ausgang hoffen könne (Str. 12):

> Константин мой Устинович, всяческих скверн,
> всяческих скверн
> был исполнен ты, но Он простит и спасет тебя все же!
> Константин мой Устиныч, поверь,
> брат мой бедный, поверь –
> Он иным быть не может,
> и нам Он обоим поможет.

Die beiden Gedichte beinhalten also parodistische und pietätlose literarische Reaktionen auf den Tod des vorletzten sowjetischen Führers. Dabei üben sie jedoch keine eindimensionale, polemische Kritik, sondern bieten humorvolle Satiren, wobei gerade im zweiten Text eine gewisse Sympathie für das Objekt durchklingt (im obigen Zitat z. B. „брат мой бедный“). Ziel ist nicht die direkte Abwertung, sondern die komische Parodie. Dabei nutzt der Sprecher in beiden Texten die 1. Person Singular und tritt dadurch als Person hervor. Im ersten Text geschieht dies am Textende in Form einer metaliterarischen Pointe, in der der Sprecher seine Identität als „lyrischer Held“ und sogar als Autor offenbart.

3.3.2. Literarischer Hintergrund: Schreiben über die Führer

In dem zentralen Poem *Жизнь К. У. Черненко* geht es nicht um Černenkos Tod, sondern um sein Leben, das in fünf biographischen Kapiteln schlaglichthaft beleuchtet bzw. aufwendig inszeniert wird. Wie bei *Когда был Ленин маленьким* arbeitet Kibirov mit einer realen intertextuellen Grundlage, erneut wird in jedem Kapitel ein Quellenzitat vorgeschaltet. Bei der Vorlage handelt sich um eine Kurzbiographie aus der vom ZK KPdSU herausgegebenen Zeitschrift *Agitator*,[392] die offenbar anlässlich der Wahl Černenkos zum Generalsekretär im Februar 1984 erschien, sowie eine Rede.

Die trockenen Informationen der Quelle werden allerdings nicht wie in *Когда был Ленин маленьким* dekonstruiert, sondern als Anlass für fiktionale Erweiterungen genutzt, die einen eigenen Černenko-Mythos schaffen. Kibirovs *Жизнь К. У. Черненко* füllt damit eine Leerstelle – zwar war in der Tat ein neuer Personenkult im Entstehen, er entfaltete sich aber aufgrund des frühen Todes von Černenko nicht.[393] Den literarischen Kontext für Kibirovs biographische Improvisation stellen einerseits die sowjetischen Führerbiographien dar, d. h. die Lebensbeschreibungen von Stalin und Brežnev (Lenin hinterließ keine Autobiographie; die Memoiren des entmachteten Privatmannes Chruščev erschienen in den 1970er Jahren im Ausland[394]). Stalin ließ zu Lebzeiten eine offizielle Vita verfassen;[395] für Brežnev war ein Ghostwriter tätig (wobei er den Leninpreis persönlich entgegennahm).[396] Die zur kanonischen Lektüre erhobenen Stalin- und Brežnev-Biographien zeichnen sich durch Sachlichkeit und Unpersönlichkeit aus, es werden Ereignisse und Taten aneinandergereiht sowie theoretische Texte qua Zitat eingearbeitet. Ziel ist weniger, die Hauptfigur als Person zu schildern, als ideologische Bildungsarbeit zu leisten. Stellungnahmen und Meinungen Stalins werden beispielsweise in Form von Auszügen aus der Gesamtausgabe präsentiert, Kursiv-Markierungen stellen sicher, dass die wichtigsten Inhalte nicht übersehen werden. Im Zentrum der Stalin-Biographie stehen die politischen Ereignisse der Zeit; Fehler und Verbrechen Stalins sind ausgeklammert.

---

392 [o. A.]: Константин Устинович Черненко. // Агитатор (1984) 5. 13. Die Zeitschrift richtete sich an mit ideologischer Arbeit betraute Kader und Parteieinrichtungen.

393 Den Personenkult erwähnt Voslensky, Michael S.: Sterbliche Götter. Die Lehrmeister der Nomenklatura. Frankfurt a. M.; Berlin: Ullstein 1991. 386–387.

394 <Chruščev, Nikita>: Chruschtschow erinnert sich. Hg. von Strobe Talbott. Eingel. und komm. von Edward Crankshaw. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1971 [engl. 1970]. In der Perestrojka erschienen Auszüge in *Ogonek*, der Gesamttext 1990–1994 in der historischen Fachzeitschrift *Voprosy istorii* und später als Buch.

395 Александров, Г. Ф. и др. (сост.): Иосиф Виссарионович Сталин. Краткая биография. 2-е изд., испр. и доп. М.: Ниппур 1993 [nach der Aufl. M. 1950].

396 Voslensky, Michael S.: Sterbliche Götter, 281.

Auch Brežnevs „Auto"-Biographie in fünf (später acht) Büchern schreibt allgemeine Geschichte. Am Schicksal des ersten Mannes werden die zentralen Stationen abgehandelt: Kindheit im zaristischen Arbeitermilieu, Studenten- und Komsomolzenzeit, Zweiter Weltkrieg, Wiederaufbau, Neulandgewinnung, etc.[397] Die Memoiren stehen in der ersten Person, jedoch ist die Erzählung auffallend unpersönlich. Brežnev tritt ausschließlich als Parteiaktivist in Erscheinung, als distanzierter und souveräner Führer, während das Privatleben völlig ausgeblendet bleibt. Es dominieren allgemeine Darstellungen der Ereignisse und belehrende Exkurse, etwa über den idealen *politrabotnik* in der Armee.[398] Das Interesse der Leserschaft wird kaum durch spannende Episoden gefesselt,[399] Sprache und Erzählform sind einfach und kunstlos. Bei den Dialogen scheint es sich oft um mitstenographierte Gespräche zu handeln, häufig sind Quellendokumente hineinmontiert.

Es gibt jedoch eine zweite Art des Schreibens über die sowjetischen Führer, die größere Ähnlichkeit zu Kibirovs Černenko-Episoden aufweist: Über Lenin und Stalin wurden Texte verfasst, die für ein Massenpublikum sowie für Kinder lesbar und interessant sein sollten. Um solche Lesergruppen zu gewinnen, braucht es mehr Bildlichkeit, Spannung und Emotionen. Derartige Momente der Literarisierung lassen sich besonders gut an Texten der literarischen *Leniniana* nachvollziehen, die im Gegensatz zur *Staliniana* ununterbrochen weitergeschrieben wurde. Die Kompilation *Вечно живой* (1980) soll als Beispiel dienen, um den literarischen Hintergrund aus der Perspektive der 80er Jahre zu rekonstruieren.[400] Sie beinhaltet zwar auch dokumentarische Erinnerungstexte wie Krupskajas *Воспоминания* (28–41, 75–82) oder reportageartige Mischungen aus Faktischem und Fiktionalem (Kazakevičs *Ленин в Париже*, 173–179; Veličkos *В Шуше, у подножья Саяна,* 106–117; Fiš' *Финский повар*, 141–161). Die meisten Texte setzen allerdings auf Erfundenes und gestalten dies möglichst fesselnd. Typisch sind atmosphärische Anfangssätze („В один холодный ноябрьский вечер в конце прошлого века на Седьмой линии Васильевского острова у сестер-курсисток Невзоровых собрались гости."[401]) oder der span-

---

[397] Die Ausgabe Брежнев, Л. И.: Воспоминания. М.: Изд-во политической литературы 1982 umfasst fünf Bücher; Брежнев, Л. И.: Воспоминания. Изд. 2-е, доп. М.: Изд-во политической литературы 1983 – acht.

[398] Брежнев, Л. И.: Воспоминания [1983], 62.

[399] Ein seltener Höhepunkt ist die Episode aus dem Zweiten Weltkrieg, in der Brežnev – der Leiter der politischen Abteilung – ins Kampfgetümmel gerät und selbst zum Maschinengewehr greift (ebd, 79–80).

[400] Вечно живой. Образ В. И. Ленина в художественной литературе. Сост.: М. М. Смирнов. Изд. 3-е, доп. Л.: Лениздат 1980.

[401] In Priležaevas Erzählung *Начало* (42–71. Zitat: 42).

nende Einstieg *in medias res* („– Подъем!“[402]). Oft liefern Beschreibungen unbedeutender Details ein minimales Handlungsgerüst, in das die ideologisch-didaktischen Inhalte eingebettet werden.[403] Typisch sind antagonistische Figurenkonstellation sowie Topoi wie ‚Lenin und die Kinder‘.[404] Es gibt lebendige (fiktive) Dia- und Monologe.[405] Man setzt auf emotionale Momente, so hebt der durch den Schuss der Attentäterin verletzte Vladimir Il'ič etwa den Kopf und flüstert mit schwacher Stimme „– Нет, домой... домой...“[406]

Vor diesem Hintergrund betrachtet, treten die Spezifika von Kibirovs Poem klar zu Tage.[407] Zum einen bestehen strukturelle Parallelen zu Brežnevs „Auto“-Biographie. Das Černenko-Poem besteht wie die Erstauflage der Brežnev- Memoiren aus fünf Teilen,[408] wobei die biographischen Schlaglichter jeweils zentrale historische Ereignisse beleuchten: Die erste Episode spielt im Kulakenmilieu der NĖP, in der zweiten wird Anfang der 1930er Jahre eine asiatische Invasion zurückgeschlagen. Kapitel III rechtfertigt Černenkos Nicht-Teilnahme am Zweiten Weltkrieg und schildert die Freundschaft mit Brežnev. Brežnevs und Černenkos gemeinsamer Auslandsaufenthalt in Kapitel IV gehört in die Zeit der Entspannung und Annäherung (die von Kibirov zitierte Stelle aus der Kurzbiographie erwähnt als passendes Datum die Teilnahme an der Konferenz über Sicherheit und Zusammenarbeit in Europa in Helsinki 1975, aus der die OSZE hervorging). Bei der Rede in Kapitel V handelt es sich um ein offenbar reales Ereignis aus der unmittelbaren Gegenwart (allerdings war der Quellentext nicht auffindbar).

Die eingängigen Titel der vier episodischen Kapitel ähneln den literarischen Überschriften der (je nach Ausgabe 5 oder 8) Teilbände der Brežnev-Biographie. Wie dort deuten Schlüsselbegriffe an, welche historischen Phänomene gemeint sind.

---

[402] In Priležaevas Erzählung *Под северным небом* (83–94. Zitat: 83).

[403] In Priležaevas Erzählung *Начало* (Zitat: 43): „Глеб бесшумно шагнул от окна, сел против Владимира Ильича на кровати, обхватив колени руками.“

[404] Fiš' Erzählung *Финский повар* (141–161. 160–161).

[405] Ebenfalls in Priležaevas *Начало* (43): „– Вам светло? – спросила Невзорова, придвигая ближе к Ульянову лампу. – Да, спасибо. Прекрасно, – сказал он, видимо благодарный ей за заботливость.“

[406] Kononovs Erzählung *Выстрел врага* (303–305. Zitat 304).

[407] Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 21–22; 33–35; 36–37; 45–46; 51–52.

[408] Die Einteilung in fünf Teile ist bei Kibirovs größeren Texten, die sich mit historischen Themen beschäftigen, auffallend häufig: *Когда был Ленин маленьким*, *Жизнь К. У. Черненко*, *Любовь, комсомол и весна* und *Сквозь прощальные слезы* (5 „Kapitel“) .

KIBIROV:

Kap. I	*Пастушок*
Kap. II	*У далеких берегов Амура*
Kap. III	*В списках не значился*
Kap. IV	*Ради жизни на земле*

BREŽNEV:

Kap. I	*Жизнь по заводскому гудку*
Kap. II	*Чувство родины*
Kap. III	*Малая земля*
Kap. IV	*Возрождение*
Kap. V	*Молдавская весна*
Kap. VI	*Целина*
Kap. VII	*Космический октябрь*
Kap. VIII	*Слово о коммунистах*

Zumindest bei zwei von Kibirovs Überschriften (*У далеких берегов Амура* und *В списках не значился*) handelt es sich um Zitate, die zusätzliche Bedeutungen einbringen, worauf noch eingegangen wird.

Was die Schreibweise betrifft, unterscheiden sich die auf der Basis der kargen Fakten der offiziellen Kurz-Biographie aus der Zeitschrift *Agitator* improvisierenden Kapitel von dem trockenen Stil der Führerbiographien und ähneln den literarisch bearbeiteten Leniniana-Texten. Wie *Когда был Ленин маленьким* orientieren sich dabei auch die Černenko-Kapitel an Inhalten und Formen der Erzählprosa und rekurrieren nicht auf die Führer-Dichtung.[409] Die Nähe zur Prosa zeigt sich auch in der poetischen Gestaltung: Vers- und syntaktische Struktur klaffen auseinander, Reime und Strophen fehlen. Es finden sich kaum schmückende Epitheta, Vergleiche oder Metaphern, die die Größe des Führers beschwören, wie sie für die dichterische Panegyrik typisch sind.

Die gewählten Themen und Verfahren der literarischen Inszenierung wechseln, ähnlich wie im Fall von *Когда был Ленин маленьким*. Kapitel I & II setzen auf Spannung und Action; in Kapitel III & IV wird die zwischenmenschliche Beziehung zwischen Černenko und seinem Mentor Brežnev in Form von Brief und Dialog dargestellt; Kapitel V beschreibt die Reaktionen auf eine Rede Černenkos vor dem Schriftstellerverband.

---

[409] Vgl. z. B.: Ленин. Сталин в поэзии народов СССР. Отв. ред.-сост.: В. Мусаэлян. М.: Художественная литература 1938; Ленин в советской поэзии. Сост., подг. текста и прим.: Р. Б. Вальбе и др. Л.: Советский писатель 1970.

3.3.3. Topoi und Simulacra

Die beiden ersten Kapitel entnehmen der offiziellen Biographie die Stationen ‚Arbeit bei Kulaken' (im vorgeschalteten Zitat aus *Agitator* heißt es: „Трудовую жизнь К. У. Черненко начал с ранних лет, работая по найму у кулаков") und ‚Militärdienst an der Grenze im Fernen Osten' („До 1933 года служил в пограничных войсках, был секретарем партийной организации пограничной заставы"). Anders als die in der benutzten Quelle ebenfalls erwähnte schulische Laufbahn oder die Arbeit in diversen Parteiinstitutionen versprechen beide Stationen Spannung und Dynamik. Ihr topischer Charakter (die Auseinandersetzung mit dem Kulaken kannte die Leserschaft aus der Pavlik Morozov-Legende) bewirkt ebenfalls, dass die Übertreibungen der Stereotype leicht zu durchschauen sind und die Texte als Parodien funktionieren.

Insbesondere fällt ein Übermaß an Dynamik auf. Das erste Gedicht (bzw. Kapitel I) beginnt in *medias res*, mit einer Drohung in wörtlicher Rede, die direkt in den Streit zwischen dem Hirtenjungen Kostja (Černenko) und seinem Arbeitgeber hineinführt. Ein Großteil des Kapitels besteht aus Dialog, was dem Text szenische Dynamik verleiht. Dabei bleibt der Grund für den Konflikt ungenannt. Ähnlich unmotiviert ist die rapide Eskalation: Der „Kulak" will den Jungen schlagen; der zur Hilfe eilende Großvater wird durch einen Fußtritt zu Boden geworfen und stirbt unvermittelt. Kostja attackiert hilflos den Übeltäter, bis als *deus ex machina* ein revolutionär gesinnter Student auftaucht, der den Schurken überwältigt. Die Überraschungen reihen sich aneinander, Figuren tauchen plötzlich auf und die Handlung nimmt aprupte Wendungen, so dass die Spannung zu-, aber die Glaubwürdigkeit abnimmt. Der auf die dynamischen Impulse reduzierte Plot handelt bekannte Muster ab und beschränkt sich auf die effektvolle Inszenierung, ohne sich um die Motivierung des Konflikts zu kümmern.

Die Charakterisierung der Figuren ist ebenfalls schematisch und läuft auf eine durchsichtige antagonistische Konstellation zu. Die Personen werden in groben Konturen erfasst und insbesondere über metonymisch zu deutende Körperteile oder Gegenstände beschrieben. Dem übermächtigen (огромная пятерня; смазный сапог; ручищи) und hässlichen Bösewicht (пятерня, покрытая рыжим волосом; брюхо необъятное в жилетке) stehen schwache und hilflose Opfer gegenüber, der Hirtenjunge (худенькая фигурка; слабенькая ручонка) und der alte Großvater (слабый голос; седой как лунь старик). Auch sprachlich zeigt sich dieser Kontrast: Auf das unterwürfige Bitten („Милостивец, пощади!", V. 7) und die Appelle auf menschlicher Ebene („Панкрат*ушка*", V. 6; „*Родимый*, не губи", V. 12) reagiert der Kulak mit Beschimpfungen und Drohungen, die recht ungelenk wirken: „Уйди, старик, а то / *час неровен*, *задену* и тебя. / Все вы, *Черненки*, *шельмы и смутяны*" (V. 9–11; Hervorhebungen in den Zitaten von mir; M. R.). Dieses unangemessene Verhalten diskreditiert den Antagonisten, der dazu noch betrunken ist („тяжело дыша / сивушным перегаром", V. 28–29). Auch die Namensgebung ist stigmatisierend: ‚Pankrat Akimič' (V. 3)

impliziert einen orthodoxen sowie nicht-russischen familiären Hintergrund. Gegensätze bestehen aber auch zwischen den Guten, zwischen dem Großvater, der vor dem Peiniger auf die Knie geht, und dem kämpferischen Enkel (худенькая, *но гордая* фигурка, V. 5; „Слабенькой ручонкой / *вцепился* Костя в бороду убийцы“, V. 31–32). Dem Großvater steht weiterhin der kommunistische Student („юноша в студенческой тужурке, / *но с красным бантом*“, V. 40–41) mit seiner Browning gegenüber. Durch den Kontrast der Vorbilder wird das Geschehen zur biographischen Wegscheide – ein klassisches sozrealistisches Handlungsmoment. „Kostja“ Černenko muss seinen weiteren Lebensweg wählen: den des Großvaters, der in den bestehenden Strukturen verharrt, oder den des kämpfenden Revolutionärs. Beim Abschied streicht das neue Idol dem Jungen über den Kopf und nennt ihn „Bruder“, d. h. er adoptiert ihn symbolisch.

Das Gedicht schließt mit einem durch Leerzeile abgetrennten, kürzeren zweiten Teil, der das Ereignis aus der Retrospektive des erwachsenen Černenko deutet. Dieser erinnert sich bei Kibirov während *Sambo*[410]-Wettkämpfen an den biographischen Schlüsselmoment und gewinnt dadurch die Kraft, den Kontrahenten zu überwinden. Passendere Anlässe für die Erinnerung wären Kampf- oder Entscheidungssituationen; die Erwähnung eines Sportwettkampfes profaniert das Erweckungsereignis. Auch wirkt der Kontrast zwischen dem 1984 über 70-jährigen Černenko und dem im Poem gezeichneten Kampfsportler komisch, was Kapitel II und III weiterführen.

Übertreibungen, Lücken und „unfreiwillige“ Komik finden sich auch im zweiten Gedicht, dessen Kampfszenen an Kung-Fu-Filme erinnern. Als Kontrast wird am Anfang über 18 Verse hinweg ein klischeeromantisches nächtliches Naturidyll ausgemalt, vor dem der Protagonist sich bewegt und das Geschehen des Tages passieren lässt. Während in Kap. I der Verlauf der Handlung aus der Außenperspektive (Dialoge und Bewegungen) geschildert wurde, erhält man hier Einblick in die Gedankenwelt des Protagonisten. Erzählt wird erneut in der dritten Person. Die Erzähler-Instanz tritt nicht als Ich in Erscheinung und verzichtet – anders als in *Когда был Ленин маленьким* – auf Kommentare, die aus der erzählten Welt herausführen.

Der kontemplative erste Sinnabschnitt wird durch eine dynamische Handlungsfolge abgelöst. Zuerst weckt die Stille den Verdacht des Protagonisten (V. 19: „Но тут он встрепенулся“), dann beschleunigen sich seine Handlungen und kulminieren in der Schrecksekunde, in der er den Feind bemerkt, bei dem es sich den „schielenden“ Augen und der Bezeichnung „Samurai“ nach um einen Japaner handelt. Die Kampfszenen (bis V. 55) gehorchen einer hyperbolischen Film-

[410] Ожегов, С. И.; Шведова, Н. Ю.: Толковый словарь русского языка, 693: Abkkürzung von самозащита без оружия; eine in der Sowjetunion entwickelte Kampfsportart.

Choreographie: Der Held besiegt eine fantastische Übermacht, wird verletzt und überwältigt dennoch alle Gegner. Noch stärker als Kapitel I entfernt sich Kapitel II durch diese Überzeichnung von den echten Biographien (zur Illustration der Nähe zur Erzählprosa stehen die Zitate ohne Versumbruch):

> […] И дальше все случилось / мгновенно – отработанным ударом / ноги оружье выбить и связать. / В окошко разглядеть других. Спокойно / пересчитать их: 25. Ползком / пробраться на крыльцо. Лежать недвижно, / и, улучив момент, с гранатой, с криком: / «на землю, гады!» в комнату влететь / и запереть десятерых в подвале. / И, боль почувствовав в плече, ругнуться, / Отстреливаясь и уже слабея, / взбираться на чердак. […] И, уже теряя сознание, последнему врагу / сдавить кадык предсмертной хваткой…

Erneut tauchen Elemente auf, die schon in Kapitel I irritierten: Černenkos Sambo-Künste („«Вот как пригодились / занятья самбо»“, V. 52–53) und der agrammatisch-archaische Plural des Familiennamens („Черненки не сдаются!“, V. 48).

Das zweite Gedicht rekurriert allerdings nicht nur allgemein auf bekannte Lektüre- bzw. Filmerfahrung. Es macht auch einen intertextuellen Bezug explizit und baut ihn zur Auto-Reflexion aus. In dem durch das in die nächste Zeile verschobene Wort „После“ vom eigentlichen Handlungsteil abgesetzten Abspann[411] heißt es, dass das Volk über Černenkos Heldentat Lieder dichten werde. Diese seien allerdings fehlerhaft, man hätte nämlich Panzerfahrer und Aufklärer dazuerfunden, obwohl alles nur die Leistung eines Einzelnen, nämlich von Černenko, gewesen sei.

> После / народ об этом песню сложит, но / все перепутает и приплетет танкистов / каких-то и разведку. А **летели** / те **самураи наземь под напором** / простого партсекретаря. [V. 56–60]

Bei dem hier aufscheinenden Prätext handelt es sich um das Lied *Три танкиста* (1937; M.: Brüder Pokrass, T.: Boris Laskin), das auch den Kapiteltitel *У далеких берегов Амура* motivierte. Das Lied erklingt im Film *Трактористы* (1939), dessen Held nach dem Dienst an der Grenze im Osten ins Zivilleben zurückkehrt. Kibirovs letzte Verse „verbessern“ den originalen Wortlaut. An die Stelle von Stahl und Eisen (im Original heißt es „И **летели наземь самураи / Под напором** *стали и огня*.“[412]) tritt bei Kibirov der Parteisekretär Černenko.

---

[411] Diese Verschiebung findet sich in Кибиров, Тимур: Сантименты, 35 und Кибиров, Тимур: Стихи, 622. Im ersten Fall könnte es sich um einen rein graphisch bedingten, durch die Überlänge der Verszeile hervorgerufenen Umbruch handeln. Im zweiten ist die optische Lücke eindeutig nicht drucktechnisch bedingt.

[412] Песенник анархиста и подпольщика: nach dem 2. Weltkrieg seien die japanischen Allusionen getilgt worden. Der Kapiteltitel bezieht sich auf den Vers „**У** высоких **берегов Амура**“. Auf den Prätext weist hin: Ермаченко, Игорь: От «врага на Востоке» до «врага на Западе».

Über die bestehende Fiktion wird eine weitere Fiktion (die von *Жизнь К. У. Черненко*) gelegt, wobei dieses Simulakrum sich als Realität geriert.

Hinter der Episode stehen zwar reale Grenzkonflikte zwischen der Sowjetunion und der japanisch kontrollierten Staatsgründung Mandschuko, die 1938/1939 zu militärischen Auseinandersetzungen eskalierten.[413] Nach den Angaben der offiziellen Biographie war Černenko allerdings in den ruhigen Jahren 1930–1933 bei den Grenztruppen tätig. Dass er realiter nicht im Einsatz war, lässt die geschilderte Heldentat, die einen kampferprobten Elitesoldaten vermuten lässt, umso absurder und komischer erscheinen.

3.3.4. Intimitäten und Problemstellen

Im nächsten Kapitel wechseln Thema und Darstellungsweise, statt Spannung und Kampf werden persönliche Szenen geboten, die problematische Momente in Černenkos Lebenslauf thematisieren. Bei Ged. 3 handelt es sich um einen Privatbrief (in Versen). Dies ist insofern ungewöhnlich, da die in die realen Führerbiographien eingearbeiteten Briefe offiziellen Charakter haben. In Kibirovs Pseudo-Brief zeigt sich ein vertrautes und freundschaftliches Verhältnis zwischen Adressat und Absender: Man duzt sich, Adressat Černenko wird mit diminutiven Namensformen (Костя, Костяш) sowie als „Freund“, „Lieber“, „Bruder“ (друг, дружище, милый, брат) angesprochen. Ebenfalls informell ist die Schlussformel („Твой Ленька Брежнев“), die am Ende des Textes auflöst, um wen es sich bei dem Absender handelt. Diese Begegnung mit dem Privatmann Brežnev überrascht, da man ihn aus seiner „Auto“-Biographie ausschließlich als distanziert-überlegene Führergestalt kennt. Die Sprache des Briefes ist umgangssprachlich und familiär: крут, нести дичь; „ты что там мелихлюндию [=Melancholie; M.R.] разводишь“ (V. 11); „Жму крепко твою лапу“ (V. 34), etc. Beinah schon über eine platonische Männerfreundschaft hinaus geht die Aussage „Как мне не хватает / тебя сейчас!“ (V. 27–28). In dieser Begegnung mit Brežnev-dem-Freund kommt ein gewöhnlicher, sogar ein wenig unbeholfener Mensch zum Vorschein. Vor dem Hintergrund realer Führerinszenierungen muss diese Profanierung überaus komisch gewirkt haben.

Die von Kibirov ausgearbeitete Fiktion spricht dabei ein brisantes Thema an: Während des Zweiten Weltkrieges kämpfte Černenko nicht an der Front, sondern besuchte die Parteischule.[414] Kritisch wird dieser Aspekt durch die im Titel

[413] Ferguson, Joseph P.: Japanese-Russian Relations, 1907–2007. London; New York: Routledge 2008. 26. Trotz aller Vorbehalte ist *Wikipedia* detaillierter (Einträge: Japanisch-Sowjetischer Grenzkonflikt; Советско-японские пограничные конфликты).

[414] Dies wurde tatsächlich als Makel gesehen, siehe Brahm, Heinz: Die Karriere K. Tschernenkos, 2. Die Darstellung in Прибытков, Виктор: Черненко, 35 ähnelt Kibirovs Fiktion: Černenko habe sich unverzüglich freiwillig an die Front melden wollen, worauf folgende

vorhandene intertextuelle Referenz beleuchtet. In der (verfilmten) Erzählung *В списках не значился* von Boris Vasil'ev aus dem Jahr 1974,[415] auf die Kibirovs Kapiteltitel rekurriert, verzichtet ein in die Kriegshandlungen hineingeratener Zivilist auf die Möglichkeit zur Flucht und meldet sich freiwillig. Von Černenko ist kein vergleichbarer Patriotismus bekannt, allerdings empfindet Kibirovs Figur aufgrund der Nichtteilnahme am Krieg Gewissensbisse, die ihm Freund Leonid Breżnev im Brief wie folgt zu nehmen versucht:

> Не стыдно ли такую дичь нести –
> «Я не могу смотреть в глаза детей
> и женщин!» Костя, милый, да пойми же –
> ты там, в тылу, для фронта сделал больше,
> чем тысячи бойцов!.. Да ты ли это?
> Ведь это малодушие, пойми.
> Твой долг быть там, где ты всего нужнее
> для дела нашего. И все! [V. 15–22]

Bei Brežnevs Argumenten handelt es sich um stereotype Formeln, wodurch die Frage umso drängender wird. Aber auch die Selbststilisierung Brežnevs als im Kampfgeschehen präsenter Kriegsheld, die der Brief betreibt, ist mit Skepsis zu betrachten.

Das Schreiben legt noch einen weiteren Aspekt der realen Beschönigung der Lebensläufe der sowjetischen Führer offen, nämlich den Topos der *translatio*. Wie sich Stalin über die inszenierte enge Beziehung zu Lenin symbolisch legitimierte, wird im Gedicht Černenko als engster Freund Brežnevs positioniert. Die Generationenkette wird sogar bis zu Stalin verlängert, der Černenko ebenfalls für seine moralischen Zweifel gerügt haben soll („И Сталин прав, что отчитал тебя", V. 13).

Auch Kapitel III endet mit einem abgesetzten reflexiven Abschnitt, der die Situation von außen betrachtet. Im Gegensatz zu Kapitel I und II ist der Abspann mit zwei Versen recht kurz und bleibt in der gleichen Zeitebene. Černenko grübelt nach wie vor, da er immer noch nicht ganz davon überzeugt ist, ob er richtig handle. Die Antwort bleibt dem Leser bzw. der Leserin überlassen, der / die die Argumentationsmechanismen des Briefes durchschaut.

Kapitel IV setzt das Brežnev-Černenko-Thema fort. Ähnlich wie im ersten Gedicht besteht die Szene fast vollständig aus Dialog. Die Nähe hat noch zugenommen. Dass zwei Funktionäre sich auf einer Auslandsreise ein Zimmer teilen,

Antwort erteilt wurde „Твоя передовая – здесь. В Красноярске – тот же фронт. И вообще в стране нет тыла. Воюет весь народ, вся партия."

415 Kurzinformationen unter http://ru.wikipedia.org/wiki/. Als OCR-Version Васильев, Б. Л.: В списках не значился. // Военная литература, http://militera.lib.ru/prose/russian/vasilyev2/index.html.

war bei Dienstreisen zwar Usus, jedoch wohl nicht bei derart hochrangigen Persönlichkeiten. Brežnev weckt den Freund, der verschlafen hat, und zieht ihm die Decke weg. Černenko bindet Brežnev die Krawatte. Die beiden Spitzenpolitiker wirken wie sich neckende Kinder oder Vater und Sohn:

«Вставай-ка, соня! Петушок пропел!» [V. 1]
А ну вставай, лентяй! [V. 15]
Ну, Леня, не балуйся! [V. 17]
Вставай, засоня! [V. 18]

Mit der Szene zwischen Stalin und Chruščev aus Sorokins *Голубое сало* (publ. 1999) im Sinn, möchte man auch die Interpretation als homosexuelles Paar nicht ausschließen. In jedem Falle wird hier – wie bei der Nichtteilnahme am Weltkrieg – ein Moment angesprochen, das Černenko realiter zu Ungunsten ausgelegt wurde: Er habe nur dank Brežnevs Protektion Karriere gemacht.[416] Aufmerksamkeit verdienen auch die letzten Worte des Kapitels: Černenko macht sich daran, Brežnev die Krawatte zu binden, und sagt zu ihm „Учись, пока я жив." Hier handelt es sich um ein zeitliches Paradoxon, denn Brežnev ist der Vorgesetzte und um vier Jahre Ältere, er müsste eigentlich belehren. Analog war in Teil III die Rede von Sambo-Unterricht, den Černenko Brežnev erteilt habe. Ähnlich wie Stalin Lenins Bedeutung zu seinen Gunsten minderte, drängt Kibirovs Černenko-Epos Brežnev in eine unterlegene Position. Der Text legt damit einen weiteren Propagandamechanismus offen.

3.3.5. Die Abrechnung mit der Sowjetliteratur

Kapitel V nimmt eine Rede als intertextuelle Grundlage, die Černenko offenbar anlässlich des fünfzigjährigen Bestehens des Schriftstellerverbandes hielt (bei Kibirov datiert sie auf den 25.01.1984).[417] Černenkos Vortrag wird von szenischen Beschreibungen gerahmt, die an die Rahmenhandlungen erinnern, mit der etwa Lenin-Reden in fiktionale Texte eingebunden wurden, um sie rudimentär zu motivieren und / oder über die beschriebenen Reaktionen die gewünschte Wertung anzuzeigen (vgl. Kap. 3.3.2, S. 112f.). Allerdings ist Černenkos Vortragstext selbst belanglos – Kibirov könnte ihn genauso gut erfunden haben. Es handelt sich um eine stereotype Laudatio auf die Errungenschaften der Sowjetliteratur, die den Spuren der Begründer Gor'kij, Majakovskij, Fadeev und Šo-

[416] Dass dies als Problem gesehen wurde, zeigen die Gegendarstellungen in Прибытков, Виктор: Черненко, 47–49; 77–80.

[417] Die Rede soll laut dem Titel von Kap. V – *РЕЧЬ ТОВАРИЩА К. У. ЧЕРНЕНКО на Юбилейном Пленуме Союза писателей СССР 25 января 1984 года (по материалам журнала «Агитатор»)* – ebenfalls in *Agitator* veröffentlicht worden sein, jedoch ließ sich das Original nicht auffinden. Evtl. ist die Datierung fehlerhaft; Прибытков, Виктор: Черненко, 47 erwähnt eine Rede anlässlich des 50-jährigen Bestehen des Schriftstellerverbands im *September* 1984.

lochov nachfolge. In Kibirovs Kapitel finden sich nur drei Sprechpassagen (V. 2–5, 8–14, 23–26), die gegen Anfang des Gedichts stehen. Trotz des wenig bemerkenswerten Inhalts reagieren die anwesenden Schriftstellerinnen und Schriftsteller mit euphorischem Applaus („взорвался / аплодисментами притихший зал“, V. 14–15). Allein Sergej Michalkov, als Autor u. a. der Nationalhymne in einer besonderen Machtposition, wagt sich vor und unterbricht das Rede-Zitat in V. 6–8 durch die doppelbödige Bemerkung, dass Černenko trotz anderslautender Gerüchte erstaunlich gesund aussehe.

Der größte Teil des Kapitels besteht aus der namentlichen Nennung der begeisterten Schriftsteller und Schriftstellerinnen und ihrer Charakterisierung. Eine Ausnahme stellt Andrej Voznesenskij dar, der namenlos bleibt, wohl eine gezielte Invektive. Er ist jedoch durch den Propagandatext *Лонжюмо* zu identifizieren. Vom positiven Image des Sprachexperimentators lässt ihm Kibirovs „Poem“ nur das Halstuch, mit dem er der Macht zuwinkt:

> […] Автор «Лонжюмо»
> платок бунтарский с шеи снял в экстазе,
> размахивая им над головой. [V. 39–41]

Es zieht ein ganzes Pantheon sowjetischer Literat/innen vorbei, in der Reihenfolge ihres Auftretens:

Michalkov, Sergej	(1913–2009)
Proskurin, Petr	(1928–2001)
Markov, Georgij	(1911–1991)
Gamzatov, Rasul	(1923–2003)
Evtušenko, Evgenij	(*1933)
Kugul’tinov, David	(1922–2006)
Rasputin, Valentin	(1937–2015)
Nagibin, Jurij	(1920–1994)
Šukšin, Vasilij	(1929–1974)
Berggol’c, Ol’ga	(1910–1975)
Inber, Vera	(1890–1972)
Aliger, Margarita	(1915–1992)
Roždestvenskij, Robert	(1932–1994)
Samojlov, David	(1920–1990)
Voznesenskij, Andrej	(1933–2010)
Simonov, Konstantin	(1915–1979)

Die Aufzählung im Text nivelliert potentielle Unterschiede in der Haltung der einzelnen Personen zum sowjetischen System: Evtušenko, der sich auch kritisch zum Stalinkult oder dem Einmarsch in die Tschechoslowakei äußerte, steht neben Literaturfunktionären wie Markov, der 1977–1989 den Schriftstellerverband leitete.

Unter den genannten Personen ist Rasputin mit unter 50 Jahren der jüngste. Die erwähnten Šukšin, Berggol’c, Inber, Simonov lebten 1984 schon nicht mehr. Die Anachronismen verstärken sich gegen Ende des Textes, wo noch weiter zurückgegriffen wird: Il’ja Ėrenburg (1891–1967), Boris Pasternak (1890–1960)

und Aleksandr Blok (1880–1921). Auffällig ist, dass auch Pasternak, der unter staatlichen Repressionen zu leiden hatte, durch ein eingepasstes Zitat zum loyalen Kommunisten transformiert:

> […] И Пастернак
> смотрел испуганно и улыбался робко –
> ведь не **урод** он, **счастье сотен тысяч**[418]
> ему дороже. [V.45–48]

Im Weiteren vereinnahmt die Ahnenreihe neben den russischen Klassikern Puškin, Lomonosov, Kantemir auch Homer und Dante, d. h. der Kanon der Weltliteratur.

Diese Satire entfernt sich vom Thema Černenko. Kapitel V sagt wenig über die Mechanismen des Führerkults aus, sondern kritisiert den offiziellen Literaturbetrieb. Weitere Gedichte, in denen der Untergrund-Autor Kibirov sich von den älteren Literatengenerationen abgrenzt und diese abwertet, werden folgen.

Am Ende des Poems *Жизнь К. У. Черненко* steht ein – im Band *Стихи* (2005) durch Leerzeile abgesetzter – Nachruf auf Černenko, der zum Zeitpunkt der Fertigstellung des Textes offenbar schon verstorben war. Hier tritt ein Sprecher in der 1. Person Singular auf, der sich in diesem Epilog als Dichter konstituiert und erneut eine persönliche Beziehung zwischen dem Autor und dessen Figur signalisiert. Der Ton ist versöhnlich.

> Ну вот и все. Пора поставить точку / и набело переписать. Прощай же, / мой Константин Устинович! Два года, / два года мы с тобою были вместе. / Бессонные ночные вдохновенья / я посвящал тебе. И ныне время / проститься. Легкомысленная муза / стремится к новому. Мне грустно, Константин / Устинович. Но таковы законы / литературы, о которой ты / пред смертью говорил… Покойся с миром / до радостного утра, милый прах.

Tatsächlich verabschiedet sich Kibirov hier von seinem Markenzeichen Černenko, der nur in *Сквозь прощальные слезы V* noch einmal kurz auftritt. In den 1986ff. entstandenen Büchern, die im nächsten Kapitel der Arbeit behandelt werden, verschiebt sich der thematische Schwerpunkt.

---

[418] Aus dem Gedicht *Борису Пильняку* (1931) „Иль я не знаю, что, в потемки тычась, / Вовек не вышла б к свету темнота, / И я – **урод**, и **счастье сотен тысяч** / Не ближе мне пустого счастья ста?“ (Пастернак, Борис: Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука 2011. 83.)

3.4. KAPITELRESÜMEE

Kibirovs erste als kompositorische Einheiten geschaffene Einzelbücher beschäftigen sich vor allem mit ideologischen Dimensionen der spätsowjetischen Alltagskultur, wobei im Zentrum jeweils eine aus fünf Teilen bestehende poetische Langform steht. Diese beiden Texte – *Когда был Ленин маленьким* und *Жизнь К. У. Черненко* – sind sich thematisch ähnlich, beide leisten eine Revision bzw. Neuinszenierung einer Führerbiographie. Diese kritische Auseinandersetzung mit ideologischen Sachverhalten und die Offenlegung von Propagandamechanismen war ein wichtiges Thema des literarisch-kulturellen Lebens der 1980er Jahre. Anders als viele Werke der sog. Perestrojka-Literatur bieten Kibirovs Verstexte jedoch keine Geschichtskorrekturen oder geradlinige Systemkritik. Ironisch-spielerisch dekonstruieren sie ideologische Texte und Gattungen und höhlen den sowjetischen Wertekanon aus. Sie funktionieren dank dem intertextuellen Vorwissen der Leserinnen und Leser, die aus dem Verfolgen der Text-Kollisionen Lektürevergnügen ziehen.

Die beiden Langformen wie auch zahlreiche weitere Gedichte aus den Büchern *Общие места* und *Лирико-дидактические поэмы* weisen Parallelen zu konzeptualistischen Texten auf. Insofern führt Kapitel 3 die in 2.3 begonnene Erörterung des Verhältnisses zu den Konzeptualisten in Form eines Text-Text-Vergleiches fort. Der Lenin-Zyklus und die Černenko-Kapitel erinnern insbesondere an Prigovs Führermärchen: Kibirov ruft ebenfalls „Sprach“-Kollisionen hervor, wenn er Lenin-Hagiographie mit erotischer Trivialprosa kombiniert und den Greis Černenko zum Helden eines Action-Films macht. Der spielerische, und nicht etwa feindliche, Umgang mit Ideologie, erinnert an Grojs’ Definition der Soz-Art. Deutlich tritt das für das Sowjetische empfundene künstlerische Interesse in den Vorworten zu *Когда был Ленин маленьким* hervor. Über den Anlass für das Verfassen des Lenin-Zyklus heißt es in der in der Zeitschrift *Странник* publizierten Version:

> В 1984 году поэт Денис Новиков, зная мое пристрастие к советскому ретро, подарил мне книжку «Детские и школьные годы Ильича» 1947 года издания, с замечательными картинками. Поэма, которую я наконец отдаю на суд читателя, родилась из многомесячного любования этой удивительной книжкой.[419]

Explizit wird die Positionierung des eigenen Schreibens im Gedicht *„Попытка осиновый кол пронести в Мавзолей...“*, das Kibirovs erstes Buch *Общие места* einleitet und somit am Anfang des kanonischen Werks steht. Die Suche nach Thema und Position führt den Dichter letztendlich zur Schlange vor dem Lenin-Mausoleum. Das Expositionsgedicht *Послесловие к книге «Общие места»* (*Лирико-дидактические поэмы*) erinnert hingegen an die gesammel-

---

[419] Ähnlich auch im Vorwort der Buchausgabe von 1995.

ten Sprachfetzen aus Rubinštejns Karteikartentexten und die von ihm angesprochene Interaktion zwischen kollektivem und individuellem Bewusstsein.

Die für Kibirovs Dichtung typische Tendenz, in der 1. Person Singular zu sprechen und Sprecher und Autor anzunähern, ist auch in den beiden dichterischen Langformen zu erkennen. Zwar wird das Poem *Жизнь К. У. Черненко* aus einer unpersönlichen und beobachtenden, nicht-diegetischen Erzählerperspektive erzählt, am Ende steht allerdings ein Nachtrag in der 1. Person Singular. Die Kommentare im Zyklus *Когда был Ленин маленьким* werden ebenfalls einem narratorialen „Ich" in den Mund gelegt, das sich familiär an einen fiktiven Leser richtet. Es wird somit die klassische „lyrische" Kommunikationssituation aufgerufen, die ein Gespräch zwischen Autor und Leserschaft suggeriert, im Gegensatz zu Prigovs Experimenten, die den Autor bald aus dem Text verbannen, bald vermittelnde Instanzen (имидж, персонаж) kreieren, und schließlich Text und Autor wieder punktuell zusammenführen (мерцание).

Auf nicht-konzeptualistische Dimensionen des Schaffens deutet auch das dem Buch *Общие места* vorangestellte Motto hin. Zitiert wird Vladimir Solov'evs Definition des Komischen und des komischen Helden, die auf Kibirovs Texte zu übertragen ist. Wie Solov'ev scheint Kibirov die Kunst als Instrument zur Veränderung der Realität zu verstehen. Die auf den ersten Blick irritierende Bezugnahme auf einen Religionsphilosophen richtet den Blick auch auf die christlichen Motive in Kibirovs Gedichten, die im folgenden Kapitel eine wichtige Rolle spielen und das Spätwerk prägen.

4. PERESTROJKA-PERSPEKTIVEN[420]

> *Перестройка – в центре духовной жизни самого нашего общества. Это вполне естественно: ведь речь идет о судьбе страны. Перемены, которые она несет с собой, касаются всех советских людей, затрагивают самые животрепещущие проблемы. Всех заботит ответ на вопрос: в каком обществе будем жить не только мы сами, но и наши дети и внуки?*
>
> Michail Gorbačev[421]

Nach dem Tod Černenkos wurde 1985 Gorbačev zum neuen Generalsekretär gewählt, und die politische Situation begann, sich grundlegend zu wandeln. Der Staat und die Gesellschaft sollten reformiert und durch Maßnahmen von oben zukunftsfähig gemacht werden, Diskussionen über Missstände wurden möglich. In Kibirovs Büchern *Рождественская песнь квартиранта* (1986) und *Сквозь прощальные слезы* (1987) ist der Blick auf die aktuelle Gegenwart jedoch nach wie vor kritisch, auch die neuen Slogans werden parodiert und der Ruin des sozialistischen Systems ungeachtet der Reforminitiativen weitergeschrieben. So setzt im Buch *Рождественская песнь квартиранта* die Zitat-Collage *Песнь о Ленине* die Parodie des Führermythos fort, oder *„Шаганэ, ты моя Шаганэ…“* kreuzt Esenins Liebeslyrik mit der Realität des Afghanistankriegs.[422] In *В рамках гласности 2* vollzieht sich der verkündete „Umbau“ als Überführung eines Stalindenkmals in ein Puškin-Monument (Str. 5: „Да покрасить только – и шабаш“[423]). Auch die Gedichte der späten 1980er Jahre zeigen keine Begeisterung für die einsetzenden Reformen (vgl. Kap. 5.1.1).

Das im ersten Unterkapitel betrachtete Buch *Рождественская песнь квартиранта* wird erneut durch einen Zyklus strukturiert, zwischen dessen vier Tei-

---

[420] Thesen aus Kap. 4.2 sind publiziert als Rutz, Marion: Die Bändigung der kulturellen Vielfalt. Der Umgang mit dem sowjetischen Kulturerbe in Timur Kibirovs poetischer Collage „Durch Abschiedstränen“ (Skvoz’ proščal’nye slëzy). In: Bähr, Christine et al. (Hgg.): Überfluss und Überschreitung. Die kulturelle Praxis des Verausgabens. Bielefeld: Transcript 2009. 207–221. Zu Kap. 4.2.6: Rutz, Marion: Timur Kibirovs *Ljubov’, Komsomol i vesna*. Nahtstelle zwischen konzeptualistischer Analyse und neo-sentimentalistischem Schreiben. In: Jakiša, Miranda; Skowronek, Thomas (Hgg.): Osteuropäische Lektüren II. Texte zum 8. Treffen des JFSL. Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang 2009. 139–155. Alle Links wurden am 13.05.2015 überprüft.

[421] Горбачев, М. С.: Перестройка и новое мышление для нашей страны и для всего мира. М.: Изд-во политической литературы 1988. 4.

[422] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 75–79.

[423] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 89–91. 90.

len die weiteren Gedichte zu Blöcken angeordnet sind.[424] Dieser *Рождественские аллегории* betitelte Zyklus führt als neues Thema den Blick auf die Menschen ein. Es wird keine Ideologie dekonstruiert, sondern es werden Einzelschicksale geschildert, denen eine symptomatische Funktion zukommt. Dabei appellieren die Gedichte, im Unterschied zu den in Kapitel 3 behandelten Texten, an die Gefühle der Leserschaft, obgleich ein ironischer Unterton bleibt.

Das zweite Unterkapitel beschäftigt sich mit dem umfangreichen Textensemble *Сквозь прощальные слезы*, das die Gesamtausgaben als autonome Texteinheit, d. h. als Buch, führen. Es handelt sich um einen aus acht Komponenten zusammengesetzten Verstext: fünf historische Kapitel sowie Prolog, Intermedium, Epilog. Er zeichnet ein Panorama der sowjetischen Geschichte, das die Sichtungen der Vergangenheit, die spätestens seit Gorbačevs Zustimmung zur Klärung der „weißen Flecken“[425] die ganze Gesellschaft beschäftigten, im poetischen Medium umsetzt. Diese Gesamtschau ist von unzähligen intertextuellen Referenzen durchzogen, die vertraute Bilder aufrufen, wobei verschiedene interpretative Muster die Materialfülle organisieren. Obwohl gerade die intertextuelle Dichte *Сквозь прощальные слезы* den Charakter eines kollektiven Textes verleiht, sind auch Bezüge auf die Person des Autors vorhanden. Ähnlich wie die Weihnachtsallegorien zielt der Text auf eine emotionale Verarbeitung. Diese Spezifik zeigt sich insbesondere im Vergleich mit Kibirovs Konzeptualismus-Stilisierung *Любовь, комсомол и весна*.

Die Textensembles *Рождественские аллегории* und *Сквозь прощальные слезы* sind neben der zeitlichen Nähe auch durch Bezüge auf den gleichen Prätext – Nabokovs Gedicht *Родина* – miteinander verbunden, was eine vergleichende Betrachtung nahelegt. Gegenüber den in Kap. 3 untersuchten Texten zeigt sich dabei eine Veränderung der Betrachtungsweise – an die Stelle von Solov’evs Modus *Komödie* tritt die *Tragödie*. Die Misstände und die Mitschuld werden bewusst.

---

[424] Der Zyklus erschien erstmals in dem Band mit Texten von vier jungen Autoren *Общие места* (1990), wo er ebenfalls als strukturierendes Gerüst dient. Ged. 4 mit seiner christlichen Utopie schließt den Teil mit Kibirovs Texten ab.

[425] Gorbatschow, Michail: Überzeugung als Grundfeste der Umgestaltung. Rede bei dem Treffen mit den Leitern der Massenmedien und der Propaganda im Zentralkomitee der KPdSU. 11. Februar 1987. In: Gorbatschow, Michail: Ausgewählte Reden und Aufsätze. Berlin: Dietz 1987–1990, Bd. 4. 408–416.

4.1. AUSWEGE AUS DER SOWJETISCHEN GEGENWART: *РОЖДЕСТВЕНСКИЕ АЛЛЕГОРИИ*

Die mit dem Namen Gorbačev verbundenen Reformen verfolgten eigentlich das Ziel, die Sowjetunion in eine bessere Zukunft zu führen, die wieder von den ursprünglichen, Lenin'schen Idealen geprägt sein sollte. Bei Kibirov wird eine ganz andere reformerische Perspektive entworfen. Der Buchtitel *Рождественская песнь квартиранта* sowie der Zyklustitel *Рождественские аллегории*[426] verweisen auf Weihnachten und rücken das christliche Thema ins Zentrum.[427] Die am Ende der vierten Allegorie präsentierte christliche Lösung wird durch vier Krankheitsbilder der Gesellschaft vorbereitet. Diesen Fallbeispielen liegen repräsentative Figuren- und Problemkonstellationen zugrunde, auch in den Mottos ist eine Generalisierung angelegt. Zentral für die Wirkung der Allegorien sind die Erzählperspektiven, die die emotionale Wirkung der Gedichte tragen. Sie lassen sich mit Hilfe narratologischer Kategorien beschreiben. Allerdings finden sich in den Texten auch komische Akzente, die die Aufrichtigkeit der vermittelten „Nachricht" etwas reduzieren.

4.1.1. Die christliche Alternative

Die christliche Botschaft der Weihnachtsallegorien gerät vor allem aus der Perspektive des Gesamtwerks in den Blick, zu dem auch ein Buch mit Gedichten über Gott und den Glauben gehört, *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* (publ. 2009, siehe Kap. 8.5). Was die in *Рождественские аллегории* entwickelte christlich-utopische Perspektive betrifft, ist zu berücksichtigen, dass die kulturelle Bedeutung von *Рождество* sich von dem westlichen Konzept unterscheidet. In der Sowjetunion war Weihnachten kein konsumorientiertes Familienfest – diese Funktion erfüllte und erfüllt Neujahr –, sondern ein inoffizieller Feiertag einer gläubigen Minderheit. Darüber hinaus begeht die russisch-orthodoxe Kirche die Geburt Jesu am 7. Januar, also nach der Jahreswende. Aus diesem Grund schildern Kibirovs Allegorien Momente, die *vor* Weihnachten

[426] Textgrundlage: Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 69–70; 83–84; 95–96; 105–106.

[427] Zu *Рождественские аллегории* siehe den Aufsatz Багрецов, Д. Н.: Духовный реализм и творческая индивидуальность, der ein Unterkapitel von Bagrecovs Dissertation weiterführt (Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 30–33). Theoretische Basis ist das Konzept „spiritueller Realismus" (духовный реализм, 367–368), das die Literatur letztlich auf die Rolle eines moralischen Instruments festlegt und in einer entsprechenden Bewertung der verglichenen Autoren resultiert. Bagrecov erkennt die Relevanz von Kibirovs Zyklus sowie sein Thema – die Darstellung der Sinnkrise und der (christliche) Ausweg. Die in meiner Analyse zentralen Aspekte Perspektivierung und Emotionalisierung werden nicht berücksichtigt, auch nicht die Verbindung zu *Сквозь прощальные слезы*.

liegen und auf Silvester (Allegorie 1 und 3), bzw. „vor dem Feiertag“ (Allegorie 2) datiert sind. Weihnachten wird erst in Allegorie 4 erwähnt, und zwar in den beiden letzten Strophen, die über die Normlänge von je 10 Strophen hinausgehen. In diesem angefügten Epilog wird der Protagonistin folgende Heilsbotschaft verkündet:

> Рождество приближается. Снова рожден
> Царь Небесный. Послушай-ка, Юля!
> Слушай – Лазарь был мертв, а потом воскрешен!
> Воскрешен! Понимаешь ты, дура?
>
> Ну пойми же, пойми! Угости нас тортóм!
> Или тóртом! Не надо сердиться!
> Ну, давай же о Лазаре вместе прочтем,
> Как когда-то убийца с блудницей. [IV, 11-12]

Weihnachten repräsentiert in den Gedichten das Versprechen einer besseren Zukunft. Jesu Geburt wird dabei als Ankündigung von Ostern ausgedeutet und mit der Auferstehung verbunden: So wie der von den Toten auferweckte Lazarus könne Julija Petrovna die Chance auf einen Neuanfang erhalten. Ist Weihnachten auf Ostern bezogen, kommt dem Neujahrsfest die Funktion des Karfreitags zu, d. h. einer Krise, ohne die der Neubeginn nicht möglich wäre. Dabei bleiben Kibirovs Allegorien allerdings literarische Texte, die Humor zulassen, etwa wenn das Ritual des Brotbrechens zum Aufteilen der Torte wird.

Die in den Allegorien geschilderten Probleme der vier Protagonisten unterscheiden sich diametral von der Lebensweise bzw. dem Ideal, die in Kibirovs Werk dem *alter ego* des Dichters (dem ‚lyrischen Helden‘ bzw. mit narratologischen Termini: dem ‚erzählten Ich‘) zugewiesen werden. In den Gedichten „*В блаженном столбняке, в сияньи золотом...*“, *Рождество* (beide aus *Общие места*[428]), *Христологический диптих* (*Лирико-дидактические поэмы*) wie auch in dem Gedicht *Рождественская песнь квартиранта* aus dem gleichnamigen Buch[429] wird das Glück in der Gegenwart der Geliebten gefunden. In den genannten Texten weist die Liebe zu Ljuda-Ljudmila explizite christliche Konnotationen auf. Am Ende von *Рождество* befinden sich die beiden Liebenden z. B. inmitten der Menschenmenge, die von allen Enden der UdSSR zum neuen Bethlehem strömt. Die Liebe zu Gott und die zur Frau stellen – zumindest im Frühwerk – Ausprägungen des gleichen Grundphänomens dar.

Kibirovs Gedichte nehmen hier einen eigenen Standpunkt innerhalb der Diskussion um Wertewandel und -krise der postsowjetischen Gesellschaft sowie um die Renaissance des Glaubens ein, die Soziologie,[430] Politik sowie auch die

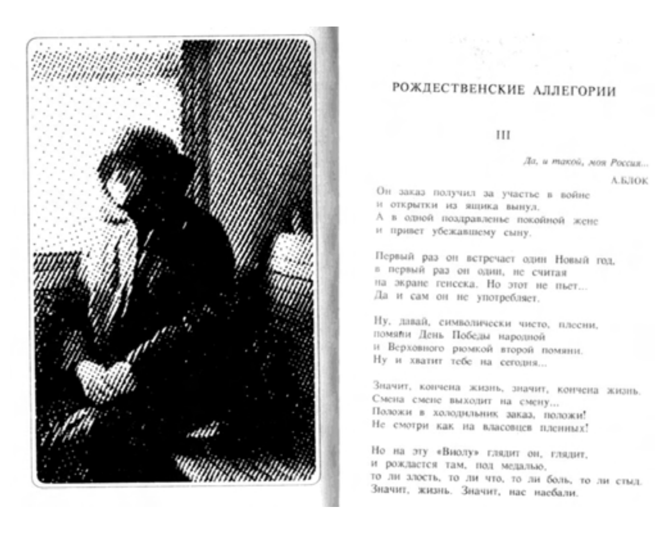
---

[428] Кибиров, Тимур: Стихи, 599–601; 630–642.

[429] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 47–50; 101–104.

[430] Zu nennen sind etwa Berichte des Bundesinstituts für Ostwissenschaftliche und Internationale Studien aus den 1990ern: Samsonova, Tamara V.: Perestrojka der Ethik und Ethik der

Bevölkerung selbst seit mehr als zwei Jahrzehnten bewegt. Während die Stagnationsperiode heute oft als Zeit stabiler Werte erinnert wird und viele den moralischen Verfall aus dem Chaos der El'cin-Jahre herleiten, konstatieren Kibirovs Allegorien aus der Zeitzeugenperspektive eine moralische Krise eben des *homo sovieticus*.



РОЖДЕСТВЕНСКИЕ АЛЛЕГОРИИ

III

Да, и такой, моя Россия...

А.БЛОК

Он заказ получил за участье в войне
и открытки из ящика вынул.
А в одной поздравленье покойной жене
и привет убежавшему сыну.

Первый раз он встречает один Новый год,
в первый раз он один, не считая
на экране генсека. Но этот не пьет...
Да и сам он не употребляет.

Ну, давай, символически чисто, плесни,
помяни День Победы народной
и Верховного рюмкой второй помяни.
Ну и хватит тебе на сегодня...

Значит, кончена жизнь, значит, кончена жизнь.
Смена смене выходит на смену...
Положи в холодильник заказ, положи!
Не смотри как на власовцев пленных!

Но на эту «Виолу» глядит он, глядит,
и рождается там, под медалью,
то ли злость, то ли что, то ли боль, то ли стыд.
Значит, жизнь. Значит, нас наебали.

Abb. 13: Illustration in der Ausgabe Сантименты. Восемь книг; Grafik von Michail Zajcev nach einer Fotografie von Semen Faibisovič[431]

Perestrojka. BIOST 1990-30; Kääriäinen, Kimmo: Die Ethik-Diskussion in Rußland. BIOST 1995-56; Ignatow, Assen: Die mühsame Entdeckung des Individuums. Wertewandel und Wertekonflikte in Rußland. BIOST 1997-22; Kääriäinen, Kimmo: Moral Crisis or Immoral Society? Russian Values after the Collapse of Communism. BIOST 1997-26; Tichonowa, N.; Scheregi, F.: Russische Identität 1998. Werte, gesellschaftliche Vorstellungen und politische Identifikationen im postsowjetischen Rußland. BIOST 1999. Die meisten Berichte sind aktuell online zugänglich unter http://www.ssoar.info.

Speziell mit der religiösen Renaissance beschäftigte sich das russisch-finnische Projekt *Религия и ценности после падения коммунизма*, siehe die Sammelbände Каариайнен, Киммо; Фурман, Дмитрий (ред.): Старые церкви, новые верующие. Религия в массовом сознании постсоветской России. М.; СПб.: Летний сад 2000; Каариайнен, Киммо; Фурман, Дмитрий (ред.): Новые церкви, старые верующие – старые церкви, новые верующие. Религия в постсоветской России. М.; СПб.: Летний сад 2007.

[431] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 94f. Über diese Sammelausgabe, die acht Bücher Kibirovs aus den Jahren 1986–1991 umfasst, sind insgesamt 13 solcher schwarz-weißer Grafiken verteilt. Der Zusammenhang zwischen Bild und Text ist relativ gering, es handelt sich nicht um interpretierende Illustrationen. Allerdings passt der fotorealistischer Stil zu Kibirovs Texten, die die gesellschaftliche Realität der späten 80er und 90er abbilden.

4.1.2. Vier Fallbeispiele

Vor dem christlichen Plädoyer, das den Zyklus *Рождественские аллегории* abschließt, werden in den Allegorien Probleme der Gesellschaft anhand von Momentaufnahmen aufgezeigt, die das Schicksal von vier Figuren beleuchten. Die inhaltliche Einheit der Gedichte spiegelt sich in ihrer formalen Homogenität: Sie umfassen jeweils zehn Strophen, die aus durch Kreuzreim verbundenen Quartetten bestehen (in Allegorie 4 bilden, wie schon erwähnt, zwei überzählige Strophen eine Art Epilog). In allen Gedichten steht das gleiche Metrum, ein vier-/dreifüßig alternierender Anapäst.

Die vier Fallbeispiele sind systematisch gewählt und angeordnet. Dass es sich um zwei Frauen und zwei Männer handelt – die Gedichte stehen in der Reihenfolge Frau / Mann / Mann / Frau –, signalisiert Repräsentativität. Weitere Verknüpfungen ergeben sich dadurch, dass Frau 1 und Mann 1 in der eigenen Wohnung porträtiert werden, Mann 2 und Frau 2 ein öffentliches Verkehrsmittel benutzen und „intellektuellen" Berufen nachgehen. Das erste Paar steht auf einem niedrigeren sozialen und kulturellen Niveau; eine Verbesserung ihrer Lebensumstände erscheint unwahrscheinlich. Was das Alter angeht, scheint es sich bei allen um Sowjetbürgerinnen und -bürger über 40 zu handeln.

Die Protagonistin von Allegorie 1 wird als gealterte Trinkerin mit unschönem Äußeren beschrieben, die Erwähnung einer Männerbekanntschaft, die ihr Parfüm ausgetrunken habe, sowie die von ihr gebrauchte Umgangssprache (Str. 5: „с похмелюги", „сволочь") komplettieren die Milieuzuordnung. Sie leidet unter Einsamkeit, trotz der von ihr getroffenen Vorbereitungen ist abzusehen, dass sie am Neujahrsabend alleine bleiben wird. Es gibt keine Familie (Str. 8: „На погостье маманя, на нарах жених"). Str. 6 gibt aus der Figurenperspektive einen Abriss der Lebensgeschichte, der die traurige Gegenwart erklärt:

> Годы девичьи, где ж вы? Родимый детдом,
> ПТУ, общежитье, девчата,
> СУ да СМУ, да роддом, да нарсуд, а потом
> ЛТП... да сама виновата.

Fajbisovič steht Konzeptualismus-Sozart fern, daher spiegelt die Entscheidung für diese Bilder als visuelles Begleitmaterial die zunehmende Distanzierung vom literarischen Konzeptualismus. Auf 1987/88 datiert auch Kibirovs Versbrief *Художнику Семену Файбисовичу* (*Три послания*), der das alltägliche Moskau der Perestrojkazeit einfängt und zum Vergleich Künstler – Dichter einlädt. Eine Stellungnahme Kibirovs, die die Publikation des Gedichts *„Попытка осиновый кол пронести в Мавзолей..."* in Час Пик 28.01. 1991. 6 begleitet, nennt im Kontext der Distanzierung von den Konzeptualisten und Betonung anderer Kontakte übrigens Fajbisovič als wichtigsten Einfluss: „Впрочем, самый близкий мне человек в современной культуре не литератор, а художник – Семен Файбисович, к сожалению, еще не достаточно известный у нас в стране."

Diese Kurzbiographie erwähnt keine Menschen, sondern nur Institutionen,[432] emotionaler Bezugspunkt ist für die Protagonistin das Kinderheim („*Родимый* детдом"; Hervorhebung von mir; M. R.). Die Liste impliziert auch einen biographischen Bruch, der mit der Schwangerschaft verbunden zu sein scheint (роддом – родильный дом, 'Geburtshaus'), woran sich Verurteilung und Einweisung in eine Einrichtung zur Heilung von Alkohol- und Drogenabhängigkeit anschlossen. Im Schicksal der „Schlampe" sieht man also ein gescheitertes Leben, dem nichts Heroisches anhaftet. Es ist nicht von Zielen oder Idealen geprägt, sondern vom (vergeblichen) Wunsch nach privatem Glück.

Wie bei der Protagonistin aus Allegorie 1 handelt es sich bei dem alten Mann aus Allegorie 3 um einen isolierten Menschen, der sich am Neujahrsabend mit der negativen Bilanz seines Lebens konfrontiert sieht. Seine Frau ist verstorben, der Sohn ist „weggelaufen". Gesellschaft leistet nur der Generalsekretär im Fernsehen (Str. 2) – der Halbsatz „Но этот не пьет" kennzeichnet diesen als Gorbačev, der den Alkoholkonsum per Dekret einschränken wollte und daher als Gesellschafter nicht taugt. Vom Staat stammt das Geschenkpaket, das im Protagonisten einen inneren Konflikt auslöst. Bei den Präsenten handelt es sich um ausländische Lebensmittel, was bei ihm Assoziationen an die aus Nazi-Kollaborateuren bestehende Vlasov-Armee hervorruft (Str. 4: „Не смотри как на власовцев пленных!"). Besonders stark ist die Ablehnung gegenüber dem finnischen Schmelzkäse *Viola*, die Blondine auf dem Etikett transformiert zum Feind aus dem sowjetisch-finnischen Winterkrieg (1939–1940):

> Но на эту «Виолу» глядит он, глядит,
> и рождается там, под медалью,
> то ли злость, то ли что, то ли боль, то ли стыд.
> Значит, жизнь. Значит, нас наебали.
>
> Белофинская блядь, белозубая тварь,
> златовласая вражья подстилка!..
> Ну, ты чо, лейтенант? Ну-ка дай, ну-ка вдарь!..
> Сыр в лепешку. Разбилась бутылка. [Str. 5–6]

Der Veteran wird in der Imagination wieder zum Soldaten, und wenn er die Finnin als „feindliche Unterlage" („златовласая вражья подстилка") bezeichnet, zum Vergewaltiger. Die Aggression wird im Gedicht zwar über den komischen Kontrast aufgelöst, dass nur Käse aufs Brot gestrichen wird und eine Flasche

[432] Die Abkürzungen lassen sich über Словарь сокращений, http://www.sokr.ru/ auflösen: ПТУ (профессионально-техническое училище) meint wohl eine Berufschule. СУ (строительное управление oder участок) und СМУ (строительно-монтажное управление oder участок) bezeichnen Stationen des Berufslebens und verweisen auf den Bereich Bauwesen. Нарсуд (народный суд) ist der 'Volksgerichtshof'. Bei ЛТП (лечебно-трудовой профилакторий) handelt es sich um eine Anstalt zur Therapie von Alkohol- und Drogensucht.

zerbricht, die damalige Gewalt bleibt allerdings trotz dieser Komik spürbar. Getragen wird die Aggression von dem Gefühl der historischen Ungerechtigkeit: „Значит, нас наебали." (Str. 5) Die Wut richtet sich gegen die eigene Regierung, die ausländische Produkte verschenkt, was den Sieg in der Langzeitperspektive relativiert und somit die Lebensleistung des Veteranen in Frage stellt, die keine Positiva aus dem Privatleben aufzuweisen hat.

Die Probleme in Allegorie 2 und 4 sind weniger existenziell als in 1 und 3, und die Lage der Figuren weniger verzweifelt. Die Krisen spielen sich nicht in der Einsamkeit der eigenen vier Wände, sondern auf der Straße ab. In Allegorie 2 stößt der (ältere) Protagonist im Vorortzug mit Teenagern zusammen und wird mit der Kluft zwischen den Generationen konfrontiert. Die Jugendlichen legen ein provozierendes Verhalten an den Tag, das die Werte der sowjetischen Kultur negiert und dem Westen nacheifert (englischsprachiger Pop, Idol Jean-Paul Belmondo, Jeans). Weitere pubertäre Protestgesten sind die trotz der Dezemberkälte fehlende Kopfbedeckung, das Rauchen, Lachen und Fluchen. Es kommt zu dem absehbaren Zusammenstoß, der jedoch nur bedingt eskaliert – am Ende steht keine Schlägerei, sondern die Drohung des Protagonisten, per Notrufknopf die Miliz zu rufen.

Strukturell betrachtet scheitert der Dialog mit den Jugendlichen daran, dass die Wertesysteme nicht kompatibel sind. Der Erziehungsversuch des älteren Herrn appelliert an die Literatur als moralischen Maßstab, wobei er erlaubte Klassiker der europäischen Moderne sowie (als kritisch und innovativ empfundene) Autoren des offiziellen sowjetischen Literaturbetriebs nennt:

> Хорошо ли вот так?.. Ну, а как хорошо?
> Ну, не знаю, но можно ж иначе...
> Вот читали вы... Что это значит – «пошел»?
> Ты не рано ли нагличать начал?
>
> Вот послушайте, мальчики, – Экзюпери,
> Вознесенский, Распутин и Лорка... [Str. 5–6]

Dass diese Vorbilder nicht interessieren, ist für den Senior umso erschütternder, da er selbst schreibt (Str. 7: „Чтобы вы не мешали мне песню писать"). Seine Ideale, Fähigkeiten und der Sinn seiner Arbeit werden durch die Teenager in Frage gestellt. Die Zukunft der Jugendlichen und des ganzen Landes sieht er in düsteren Farben. Da im Gedicht Informationen über das private Lebensumfeld des Protagonisten fehlen, wirkt die beschriebene Situation aber insgesamt alltäglich und nicht wirklich bedrohlich.

Die Protagonistin aus Allegorie 4, das weibliche Pendant zum Literaten aus Allegorie 2, wird als Lehrerin ebenfalls mit dem Desinteresse der jungen Generation konfrontiert. Während sie selbst an die sowjetischen Ideale glaubt (vgl. in Str. 2: „А в груди – коммунарское пламя горит!"), stoßen entsprechende Aufsatzthemen bei ihren Schülerinnen und Schülern auf wenig Gegenliebe (die in-

tertextuellen Bezüge zeigen, dass sie ein Bekenntnis zum sowjetischen Wertesystem abfragen):

> […] А вчера допоздна
> сочиненья она проверяла –
>
> «**Ты на подвиг зовешь, комсомольский билет**!»,[433]
> «**Коммунизм – это молодость мира**»,[434]
> «Что ты сделал в шестнадцать мальчишеских лет?»,
> и о Блоке – «Свободная лира».
>
> Но они ничего, ничего не хотят!
> И глумятся, несчастные панки.
> Где ж **надежды оркестрик**[435]? Где **гул канонад**[436]?
> **Бригантина**[437], **Каховка**,[438] **Тачанка**[439]? [Str. 3–5]

Dass im Lehrberuf die Erfüllung versagt bleibt, ist jedoch nicht das eigentliche Problem der Protagonistin. Ihr fehlt – so zumindest die im Text gestellte Diagnose – die Erfüllung im Privaten, insofern erinnert ihre Situation an die vereinsamten Menschen aus Allegorie 1 und 3. Ihre Lage wird von der Erzählerinstanz kritisch und auch ein wenig respektlos gezeichnet, jedoch mit Sympathie, was die Diminutive signalisieren. Julija Petrovna ist die einzige der vier Figuren, die vom Sprecher mit Namen angesprochen wird:

> Юля, Юленька, дурочка, кончился год.
> Ты все та же – мовешка, монашка.
> И никто тебе, солнышко, не задерет
> голубую ночную рубашку.

---

433 Zitiert wird aus Lebedev-Kumačs Gedicht *Комсомольский билет* (1943): Лебедев-Кумач, Василий: Избранное. Стихотворения. Песни. М.: Художественная литература 1984. 99.

434 Aus dem Lied *Это мы* (T.: Ju. Vizbor, M. Kurzugašev; M.: A. Pachmutova), siehe Советская музыка, http://www.sovmusic.ru. Die Homepage bietet ein umfangreiches Audio- und Text-Archiv, jedoch ohne Quellenangabe oder zuverlässige Kommentierung.

435 Evtl. aus Bulat Okudžavas Lied *Песенка о ночной Москве*: Окуджава, Б. Ш.: Арбатский дворик. Лирика, проза. М.: Зебра Е 2006. 14.

436 Evtl. aus dem Lied *Аджимушкай* (1980, T.: B. Dubrovin; M.: V. Šainskij): Советская музыка.

437 Lied *Бригантина* (1936/37; T.: Pavel Kogan; M.: Grigorij Lepskij): Песенник анархиста и подпольщика – diese Seite ist die beste Quelle für Liedtexte sowie Informationen zu Genese, Rezeptionsgeschichte und Funktionskontexten (incl. Literaturangaben).

438 Lied *Песня о Каховке* (1935; T.: Michail Svetlov; M.: Isaak Dunaevskij): Песенник анархиста и подпольщика. Text auch in Русские советские песни (1917–1977). Сост.: Н. Крюков, Я. Шведов. М.: Художественная литература 1977. 123.

439 Lied *Песня о тачанке* (1936, T.: Michail Ruderman, M.: Konstantin Listov): Песенник анархиста и подпольщика.

> КСП и Айтматов, и сердце горит –
> Сальвадор, Никарагуа, Ольстер...
> Старший прапорщик будет ей снова звонить.
> Только он бездуховный и толстый. [Str. 6–7]

Die Leere im Privatleben, die die Lehrerin durch Kulturkonsum zu füllen versucht, wird von ihr durch Selbstbeschwichtigungen kleingeredet:

> На каникулах будет печально чуть-чуть.
> Впрочем, театры, концертные залы
> приглашают тебя… Ничего. Как-нибудь. [Str. 8]

Kibirovs Weihnachtsallegorien skizzieren also Normalbürger und -bürgerinnen, die im System mitlaufen und es mittragen: Literat, Veteran, Lehrerin. Allein die erste Protagonistin stellt eine gewisse Ausnahme dar, da sie mit den Normen kollidierte und am Rande der Gesellschaft steht. Sie passt aber insofern ins Bild, dass ihre Sozialisation ebenfalls in sowjetischen Erziehungs- und Bildungsanstalten stattfand. Keine der Figuren weist eine anti-sowjetische Haltung auf.

Alle vier werden in Krisensituationen geschildert. Anders als Bagrecov meint, bestehen ihre Probleme bzw. Fehler nicht in einem Leben für das Materielle und fehlender „Geistigkeit“. Er hat zwar recht, wenn er auf einen Kontrast zwischen der Lebensmittelfülle (Allegorie 1, 3, 4) und der inneren Leere hinweist.[440] Allerdings haben sich zumindest drei der vier Personen für ideelle Ziele engagiert: im Krieg gegen die Klassenfeinde, durch das Schreiben, durch das ideologisch konforme Unterrichten. Dies als Pseudo-Geistigkeit („своего рода духовность“) zu bezeichnen und aus einer „materialistischen“ Weltsicht zu erklären,[441] trifft das Problem nicht. Es handelt sich eher um Ideen und Idealismus, die nicht bzw. falsch auf die konkrete Umwelt der Personen zurückwirken. Durch das Engagement in der Schule oder den Kulturkonsum ändert sich im Privatleben der Lehrerin nichts zum Besseren; der Veteran wurde zu Kriegsverbrechen angeleitet und der Staat kann ihm die fehlende Familie nicht ersetzen; der ältere Dichter findet keine gemeinsame Sprache mit den pubertierenden Teenagern; die einsame Trinkerin scheitert in ihrem Wunsch nach Gesellschaft.

Diese Schicksale stehen für die Konsequenzen der sowjetischen Werteordnung, die in der Tat eine Unterordnung des eigenen Lebensglücks unter gesellschaftliche Ziele und abstrakte Ideale verlangte.[442] Im Gegensatz dazu wird das

---

[440] Багрецов, Д. Н.: Духовный реализм и творческая индивидуальность, 369.

[441] Ebd.: „Следовательно, суть конфликта – в бессмысленности жизни ради материальных благ, без духовной наполненности. Однако конфликт не ограничивается этим. Т. Кибиров смотрит глубже: было бы правильнее сказать, что речь идет о пустоте и ошибочности материалистического мировоззрения.“

[442] Ignatow, Assen: Die mühsame Entdeckung des Individuums, 10: „Für zahlreiche Kommunisten der heroischen Zeit war die von einem finsteren Fanatismus durchdrungene Bereitschaft charakteristisch, auf den eigenen seelischen Reichtum zu verzichten, ihn ‚aufzuopfern‘ – *ad majorem Dei gloriam*.“

Christentum, das Kibirov - wenn auch mit leichter Ironie – als Alternative konzipiert, in den Texten immer mit einer erfüllten Liebesbeziehung zusammengedacht, d. h. in seiner lebenspraktischen Anwendung gezeigt. Entsprechend wird am Ende der vierten Allegorie, die das Evangelium als Ausweg anpreist, die Perspektive einer realen Gemeinschaft entwickelt. Lehrerin Jul'ja Petrovna soll die gekaufte Torte *teilen* (eine amüsante Variation des Brotbrechens) und *zusammen* mit dem Sprecher in der Bibel lesen (Hervorhebungen von mir; M. R.):

> Ну пойми же, пойми! *Угости нас* тортóм!
> Или тóртом! Не надо сердиться!
> Ну давай же о Лазаре *вместе* прочтем,
> как когда-то убийца с блудницей. [Str. 12]

Bagrecov weist auf die hier inbegriffene Dostoevskij-Reminiszenz hin, der Mörder und die Sünderin sind Raskol'nikov und Sonja.[443] In der Tat gehen auch bei Dostoevskij Umkehr und Liebe Hand in Hand, allerdings sind bei Kibirov die Gender-Marker vertauscht und die Raskol'nikov-Rolle wird von einer Frau gespielt. Die Allusion auf einen derart bekannten Bezugstext und der Vergleich der recht harmlosen Probleme von Kibirovs Lehrerin mit den dort geschilderten dramatischen Ereignissen mischt dem Appell erneut einen komischen Stilbruch bei, da mit Pathos über etwas Alltägliches gesprochen wird.

4.1.3. Die generalisierenden nationalen Mottos

Die vier Personen sind trotz ihrer individuellen Schicksale als Typen zu verstehen, die tiefliegende Probleme der Gesellschaft verkörpern. Eine solche generalisierende Ausdeutung wird durch die Bezeichnung als „Allegorien" eingefordert und durch die den Gedichten jeweils vorangestellten Mottos verstärkt, die aus recht bekannten Prätexten mit Russland-Thematik stammen. Das allen vier Epigraphen gemeinsame nationale Thema schiebt sich dabei gegenüber den eher schwachen Verbindungen mit dem jeweiligen Einzeltext in den Vordergrund.

Das Motto der ersten Allegorie spielt eine besondere Rolle, da es gleichzeitig eine Gesamtperspektive auf den Zyklus entwirft. Es handelt sich um einen Vers aus Vladimir Nabokovs 1939 in Paris geschriebenem Gedicht *К России*, das den Abschied vom Vaterland schildert[444] (der Autor selbst verließ Russland direkt nach der Revolution, 1940 ging die Familie in die USA). Wie den übrigen Strophen zu entnehmen ist, vollzieht sich die Trennung bewusst und

---

[443] Багрецов, Д. Н.: Духовный реализм и творческая индивидуальность, 369–370.

[444] Nabokov, Vladimir: Poems and Problems. New York et al.: McGraw-Hill 1970. 96–99 (russ. mit Übers. des Autors). Мартынов, Г. Г.: В. В. Набоков. Библиографический указатель произведений и литературы о нем, опубликованных в России и государствах бывшего СССР (1920–2006). СПб.: Альфарет 2007 verzeichnet erste offizielle sowjetische Publikationen des Gedichts für 1987.

nimmt Opfer in Kauf; der Abschied wird als notwendig empfunden, geschah jedoch unfreiwillig. In der ersten Strophe, aus der das Motto stammt, wird das schmerzliche Wegstoßen der (geliebten) Heimat beschrieben, die Nabokovs Sprecher nicht loslassen will:

> **Отвяжись – я тебя умоляю**!
> Вечер страшен, гул жизни затих.
> Я беспомощен. Я умираю
> от слепых наплываний твоих.

Dieser Mottovers (von mir fett hervorgehoben) wird in Str. 9 von Kibirovs erster Allegorie noch einmal variiert und auf die Protagonistin übertragen:

> Что ж, сучара, ты ждешь, что, блядища, глядишь,
> улыбаешься, дура такая?
> Ну-ка, выкуси шиш, **отвяжись**, **отвяжись**,
> не дыши на меня, **умоляю**!..

Desjatov, der die Nabokov-Rezeption in der russischen Postmoderne untersucht, sieht in diesen Beschimpfungen (v. a. блядища) eine Verbindung zu einem weiteren Nabokov-Text, zu *Pale Fire*. Der Name des dort erwähnten Phantasielandes *Zemblja* bestehe aus den Komponenten земля und блядь; es ließe sich auch ein Ausspruch von Sinjavskij anführen: „Россия – сука." Kibirovs Figur sei als Verkörperung des (weiblichen) Russlands als Hure oder Schlampe zu deuten.[445] Diese Interpretation als nationale Repräsentantin macht Sinn, jedoch gilt das auch für die Protagonisten der anderen Allegorien. Für die Interpretation produktiver als die genaue intertextuelle Herkunft der Figur – wobei Desjatovs Lokalisierungen nicht unbedingt zwingend erscheinen – ist der mit dem Motto intentional gesetzte Bezug auf Nabokovs Gedicht, das mit Kibirovs Allegorie die Grundstimmung teilt: den schmerzlichen Rückblick auf die eigene Vergangenheit und die empfundene Einsamkeit. Mit Nabokovs ambivalenter Hassliebe zur Heimat kann man auch die Haltung von Kibirovs Erzähler bzw. Sprecher gegenüber seiner Figur (und der UdSSR) vergleichen.

Das Motto der zweiten Allegorie geht auf das Lied *„С чего начинается Родина?.."* zurück (1967; T: Michail Matusovskij, M.: V. Basner[446]), das im bekannten sowjetischen TV-Mehrteiler *Щит и меч* (1968) erklang. Das Lied lässt retrospektiv Momente passieren, die Heimatverbundenheit suggerieren, von Bildern aus Kinderbüchern bis zum Treueschwur. Eine Verbindung zwischen Motto und Gedicht ergibt sich durch die Zielsetzung des Prätextes, der die Hörerinnen und Hörer in der gemeinsamen Erinnerung zu einer Art Volksge-

---

[445] Десятов, В. В.: Набоков и русские постмодернисты, 266–267. Russland als ‚Schlampe' tauche darüber hinaus auch in der Aufzählung von Personen im Epilogteil von *Сквозь прощальные слезы* auf, die Russland verkörpern. Desjatov führt eine wörtliche Parallele an: *Рождественские аллегории 1*, Str. 4: „Лишь **у вытачки левой** осталось **пятно**."; *Сквозь прощальные слезы – Эпилог,* Str.3: „И пьяницу с **пятно**м **у левой вытачки**".

[446] Песенник анархиста и подпольщика; Русские советские песни (1917–1977), 485.

meinschaft vereinen will. In Kibirovs Allegorie ist dieses Kollektiv allerdings zerfallen, der Protagonist wird mit der ideellen Kluft zu den sich am Westen ausrichtenden und offen gegen gesellschaftliche Normen rebellierenden Jugendlichen konfrontiert.

Das Motto zu Allegorie 3 stammt aus Aleksandr Bloks Gedicht *„Грешить бесстыдно, непробудно,…“* (1914, Zyklus *Родина*[447]). Am Beispiel des ambivalenten Verhältnisses zur Religion wird dort Russland als Kultur der Paradoxe und Extreme charakterisiert: Während in der Kirche Religiosität demonstriert werde, übervorteile man sich im Geschäftsalltag. Trotz oder vielmehr aufgrund dieser Widersprüchlichkeit endet Bloks Gedicht mit einer Liebeserklärung an das Vaterland:

> **Да, и такой, моя Россия**,
> Ты всех краев дороже мне.

Dieses patriotische Motiv (bei Kibirov wird der fett gedruckte Vers zitiert) passt zur Gesinnung des in der Allegorie vorgestellten Veteranen. Weiterhin findet sich bei dem Protagonisten eine ähnliche paradoxe Verbindung von Heldentum und Verbrechen.

Der vierten Allegorie ist ein Zitat aus Trediakovskijs panegyrischem Gedicht *Стихи похвальные России* (1728) vorangestellt. Zitiert wird aus Str. 2: „Россия мати! свет мой безмерный!“[448] Ein Berührungspunkt zu Kibirov besteht vielleicht darin, dass es sich bei dem Gedicht um einen bekannten Text handelt, der ein sehr frühes Beispiel patriotischer Dichtung darstellt,[449] und die Protagonistin Lehrerin ist.

Dass die vier Mottos durch die nationale Thematik miteinander verbunden sind und sich eher schwach auf das jeweilige Einzelgedicht rückbeziehen, bewirkt zum einen eine Generalisierung der Fallbeispiele. Zum anderen wird durch das patriotische Leitmotiv die Differenz zwischen Nationalstolz und der beschriebenen kläglichen Realität potenziert, was sowohl auf der emotionalen Ebene berührt als auch Ironie beinhaltet. Das Zitat aus Nabokovs Gedicht, das die Trennung von der mit Hassliebe betrachten Heimat vollzieht, gibt weiterhin eine Gesamtlesart vor, die auf einen Abschied von der am Beispiel der vier Protagonist/innen geschilderten lähmenden sowjetischen Gegenwart zielt.

---

[447] Блок, А. А.: Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. М.: Наука 1997–. Т. 3. 185. In der ansonsten verwendeten sowjetischen Ausgabe Блок, Александр: Собрание сочинений. В 6 т. Л.: Художественная литература 1980–1983. Т. 2. 233–234 fehlt die Zyklus-Zuordnung.

[448] Тредиаковский, В. К.: Избранные произведения. М.; Л.: Советский писатель 1963. 60–61.

[449] Stahl, Henrieke: Wer sitzt auf dem Thron? Russland und Europa in Vasilij Trediakovskijs *Stichi pochval'nye Rossii*. In: Ressel, Gerhard; Stahl, Henrieke (Hgg.): Die Slaven und Europa. Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang 2008. 317–343. 317.

4.1.4. Emotive Perspektivierung und lyrische Katharsis

Entscheidend für die Wahrnehmung der vier Weihnachtsallegorien ist die Art und Weise, wie das Geschehen geschildert und textintern bewertet wird. Zentral sind die in den Gedichten realisierten Erzählperspektiven, die das Verhältnis zu den Figuren gestalten. Es handelt sich nicht um prototypische „lyrische“ Gedichte, die in der 1. Person Singular über die Erlebnisse, Gedanken, Empfindungen „des Dichters selbst“ erzählen. In den Allegorien wird über andere gesprochen bzw. es werden andere angesprochen. Dennoch gibt es einen expliziten Sprecher bzw. Erzähler, der in der 1. Person Singular spricht und dessen Stimme je nach Text mehr oder weniger häufig präsent ist. Das Wesen dieser Instanz und die Art und Weise des Erzählens lassen sich am besten mit Hilfe von Kategorien aus dem Bereich der Erzähltextanalyse beschreiben, die auch für die Beschreibung von Gedichten funktional sind.

Mit Wolf Schmids grundlegender und insbesondere in der Slavistik einflussreicher Arbeit zur Erzählforschung lässt sich grundsätzlich zwischen *diegetischem* und *nicht-diegetischem* Erzähler unterscheiden.[450] Diese Alternativen lassen sich durch die Kombination mit dem Merkmalpaar *narratoriale* vs. *figurale* Perspektive verfeinern. ‚Narratorial‘ bezeichnet die Erzählung aus der Perspektive des Erzählers, ‚figural‘ aus der Perspektive einer Figur. So kann ein über sich erzählender, diegetischer Erzähler die beschränkte Perspektive seines früheren Ich einnehmen (diegetisch + figural) oder kommentierend aus der Erzählgegenwart zurückblicken (diegetisch + narratorial). Ein am Geschehen unbeteiligter Narrator kann aus der Perspektive einer Figur erzählen und diese als „Reflektor“ nutzen (nicht-diegetisch + figural), oder den eigenen Blick auf das Beobachtete darstellen (nicht-diegetisch + narratorial).[451]

In Kibirovs erster Weihnachtsallegorie mischen sich die verschiedenen Möglichkeiten. In den ersten beiden Strophen ist die Perspektive unmarkiert, man nimmt daher ein nicht-diegetisches narratoriales Erzählen an. Allerdings finden

---

[450] Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 2., verb. Aufl. Berlin; New York: Walter de Gruyter 2008. 86–100. Der griechische Begriff *Diegesis* bezeichnet die erzählte Welt. Ein diegetischer Erzähler ist / war Teil des erzählten Geschehens, er berichtet auch über sich selbst (bzw. sein früheres Ich), während der nicht-diegetische Erzähler über andere schreibt. Der diegetische Erzähler zerfällt noch einmal in die Instanzen *erzählendes* und *erzähltes Ich.* Schmid geht davon aus, dass auch beim Erzählen aus nicht-diegetischer Perspektive immer ein Erzähler vorhanden ist, der sich allerdings nicht immer explizit äußere – einen wirklich neutralen Text gebe es nicht.

[451] Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie, 137–139.

sich in Str. 3 Passagen, die wie wörtliche Rede der Figur wirken (hier kursiv hervorgehoben):

> В шесть часов ее гости придут. *И, небось,*
> *Николай уже будет готовый.*
> *Дед Мороз, Дед Мороз, ничего не сбылось,*
> *Почему все так вышло херово?*

Da im zitierten Abschnitt Anführungszeichen fehlen, die Aussagen grammatisch weder einem Subjekt in der 1. noch der 3. Person zugeordnet sind und als Erzählzeit das Präsens steht, oszilliert der Text zwischen den prototypischen Klassifikationen als direkte, indirekte oder erlebte Rede. Auch in den Str. 4, 5, 6, 7 handelt es sich um eine Wiedergabe von Gedanken, bei denen unklar ist, ob die Figur spricht oder der nicht-diegetische Erzähler das Gesprochene wiedergibt.

In Str. 8–10 kommt es zu einer Veränderung. Während in Str. 1–7 ausschließlich Pronomina der 3. Person standen, tauchen hier das Pronomen „du“ und entsprechende Verbformen auf. Der Kontext signalisiert, dass die Protagonistin angesprochen wird (Kursive von mir; M. R.):

> Но не будет подарков *тебе* никаких,
> морда пьяная, рыло дурное!
> На погосте маманя, на нарах жених,
> вены вздулись под старым капроном.
>
> Что ж, сучара, *ты ждешь*, что, блядища, *глядишь*,
> *улыбаешься*, дура такая?
> Ну-ка, *выкуси* шиш, *отвяжись*, *отвяжись*,
> не *дыши* на меня, умоляю!..
>
> Так зачем же *ты ждешь* и помыла полы
> и, нарезав снежинки искусно
> (как прекрасны они, как чисты и белы),
> на окошко наклеила густо. [Str. 8–10]

Welche Erzählperspektive hier vorliegt und wer hier eigentlich spricht (in Str. 9, V. 4 findet sich auch „ich“) ist schwierig zu entscheiden. Es könnte die Stimme des Erzählers (narratorial) sein, der seine Figur anredet, oder es könnte sich um eine Art inneren Dialog der Figur handeln (figural). Die abwertenden, teilweise jargonalen Bezeichnungen („морда пьяная, рыло дурное“, сучара, блядища, „дура такая“) passen dabei eher zu der Figurensprache, da der Sprecher keinen Grund für derartige verbale Ausfälle hat. Es ist offenbar die Protagonistin selbst, die sich hier quasi einen Spiegel vorhält und die eigene Hässlichkeit und Ausweglosigkeit erkennt. Die figurale Perspektive ist insgesamt wahrscheinlicher, obwohl sich beide Möglichkeiten überlagern.

Allegorie 1 beschreibt also aus tendenziell figuraler Perspektive die schmerzhafte Selbsterkenntnis der Protagonistin. In dem in Kapitel 3 erwähnten Schema Solov’evs ist sie nicht zu den komischen, sondern zu den tragischen Helden zu zählen, da sie die problematische Realität erkennt und empfindet. So kippt schon

in Str. 2 ihre Feiertagsfreude in Traurigkeit um: „Улыбалась, потом прослезилась.“ Gegenüber der, objektiv betrachtet, unsympathischen „Schlampe“ nehmen die Leserin und der Leser daher eine mitfühlende Haltung ein. Durch die emotionale Reaktion verringert sich die Distanz zur erzählten Welt, anders als in den parodistischen Texten, die in Kapitel 3 untersucht wurden.

Allegorie 2 ist eindeutig in figuraler Perspektive gehalten (ein Signal ist die Figurenrede in Str. 2: „Ой, как стыдно, ребята, как стыдно!“). Unter die beschreibenden Beobachtungen, mit denen der Text beginnt, mischen sich die Gedanken des Protagonisten (die wörtliche Rede steht wie in allen Allegorien ohne Anführungszeichen), Fragmente aus dem Wortwechsel mit den Jugendlichen (Str. 5–7), eine Art Moralpredigt (Str. 9) sowie abschließend ein wertendes Resümee. Anders als in Allegorie 1 richtet sich die Frustration der Figur aggressiv nach außen, der ältere Herr droht mit der Polizei und bricht nicht etwa in Tränen aus. Die düstere Zukunftsprognose in Str. 9 berührt daher kaum, was durch den wenig emotionalen Ausklang in Str. 10 verstärkt wird, die mit Kritik an englischsprachiger Popmusik endet. Gegenüber dem Protagonisten von Allegorie 2 nimmt der Leser bzw. die Leserin eine gleichgültigere und vielleicht sogar kritische Haltung ein. Im selbsterklärten Lied-Schreiber, der offizielle sowjetische Gegenwartsliteratur propagiert, lässt sich sogar ein Vertreter des von Kibirov ungeliebten sowjetischen Kulturbetriebs erkennen (vgl. Kap. 3.3.5), in den rebellierenden Jugendlichen begegnet man vielleicht unreifen *alteri ego* des Untergrund-Dichters.

Allegorie 3 ähnelt hinsichtlich der unscharfen Erzählperspektive (narratorial? figural?) auf den ersten Blick Allegorie 1, auch hier richtet sich ab Str. 3 eine Stimme unbekannter Provenienz an den in der 2. Person Singular angeredeten Protagonisten. Zu Anfang scheint die Figur ebenfalls mit sich selbst zu reden:

> Ну, давай, символически чисто, плесни,
> помяни День Победы народной
> и Верховного рюмкой второй помяни.
> Ну и хватит тебе на сегодня… [Str. 3]

Allerdings irritiert, dass später Vorwürfe laut werden, die sich zu Anklagen verdichten, bevor am Ende eine tröstende Position eingenommen wird:

> Ах, ты глупый старпер! Ты чего учинил?
> Ты совсем, что ли, батя, свихнулся?
> Ты о ком пожалел? За кого это пил?
> И на что это ты замахнулся?!
>
> Вот такие, такие, такие, как ты,
> Мандельштама и... Что же ты плачешь?
> Что ж ты плачешь, отец? Ну забудь, ну прости...
> Что ж ты воешь с тоскою собачьей?
>
> Посмотри же вокруг – все сбылось, все сбылось –
> мир, и счастье, и дом, и медали!

Ты для этого жил и служил – не тужил…
Успокойся, ты сделал немало… [Str. 7–9]

Dass der Senior sich in einem Selbstgespräch (Inneren Monolog) für die Verbrechen des Systems verantwortlich machen und gerade Mandel'štam als Beispiel wählen würde, erscheint unwahrscheinlich. Seine Wut würde sich eher gegen die aktuelle Regierung richten. Auch wären die Tröstung am Ende und die Anrede als „Vater" kaum zu erklären. Plausibler ist die Lesart als Stimme des Erzählers / Sprechers, der sich in einem stummen Dialog an die Figur richtet und quasi in das Geschehen eingreifen will.

Somit überwiegt in der dritten Allegorie die narratoriale Erzählperspektive, der Sprecher beschreibt und kommentiert die Handlungen der Figur. Aus figuraler Sicht wäre nur die Selbst-Kritik der Figur, die ein Stalin-Bild an der Wand hängen hat, oder aber die Legitimation des Zorns auf die aktuellen politischen Entwicklungen möglich. Der narratoriale Standpunkt erlaubt es hingegen, zuerst hart zu kritisieren und danach angesichts der Tränen zu trösten. Tatsächlich schließt das Gedicht in Str. 10 mit mitfühlenden Worten:

Но сидит он и плачет. А Сталин глядит.
Задом вертит Леонтьев с экрана...
Значит, жалость и стыд, значит, жалость и стыд,
Только жалость да стыд полупьяный.

Was Allegorie 4 angeht, wäre gegenüber der Lehrerin, die als überzeugte Kommunistin geschildert wird, ähnlich wie im Fall des Dichters aus Allegorie 2, eine distanziert-kritische Haltung plausibel. Ihr gegenüber wird allerdings sehr große Sympathie geäußert. Vermittelt wird diese Wertung durch narratoriale Passagen, wobei die Stimme des in der 1. Person Singular Sprechenden hier deutlicher als in Allegorie 1 und 3 aus dem Geschehen heraustritt und die Interpretation als innere Figurenstimme ausgeschlossen ist. Die Protagonistin wird schon in Str. 1 direkt angesprochen und – im Unterschied zu den anderen Figuren – mit Namen genannt: „наша Юля", „Как правильно. Юля?" Die positive Beziehung der Erzählerinstanz zu der Figur manifestiert sich weiterhin in zahlreichen Diminutivformen (Str. 2: „Юля, Юленька, Юля Петровна"; Str.6: дурочка, монашка, солнышко), die sich von den jargonalen Anreden in Allegorie 1 (блядища) und 3 (старпер, батя) abheben. In den narratorialen Versen, in denen das Ich sich bald einmischt (Str. 1–2, 6, 8–9), bald hinter die reine Beschreibung zurücktritt, findet sich aber zumindest ein eindeutig figuraler Einschub (Str. 5, insbesondere „И глумятся, несчастные панки".) Dessen ungeachtet lässt sich sagen, dass die Auseinandersetzung mit der Lehrerin Julija Petrovna persönlicher und die Beziehung zur ihr enger ist, als bei den anderen Protagonisten. Der Sprecher versucht, mit ihr zu kommunizieren (allerdings bleibt die Figur stumm). In Str. 9 und 10 und dem epilogartigen Nachtrag in Str.11 und 12 zeigt sich sein Wunsch, der Protagonistin zu helfen und sie zur christlichen Heilsbotschaft zu führen. Dieses Bemühen scheint auch darauf

gerichtet zu sein, in die Erzählwelt hineinzutreten und zur handelnden Figur zu werden, d. h. sich zum diegetischen Erzähler zu wandeln.

Einen für das gesamte Kapitel zu den „Perestrojka-Perspektiven“ wichtigen Moment stellt die Formel „жалость и стыд“ (‘Jammer/Mitleid und Scham’) dar, die ein erstes Mal in Allegorie 3 auftaucht und in Allegorie 4 wiederholt wird.

> Значит, *жалость и стыд*, значит, *жалость и стыд*,
> Только *жалость да стыд* полупьяный. [III, 10]
>
> Только *жалость и стыд*. Ничего, ничего
> не придумаешь. Господи Боже! [IV, 10][452]

Diese Wendung lässt sich als eine Art lyrische Abwandlung der aristotelischen Katharsis-Formel (*Eleos* und *Phobos* – ‘Mitleid’ und ‘Furcht’[453]) deuten. Es sollen *Mitleid und Scham* empfunden werden – wohl von der Leserin bzw. dem Leser, wobei das Schämen v. a. die zeitgenössischen Rezipienten betrifft, die in den Fallbeispielen sich selbst bzw. die eigene Gesellschaft wiedererkennen.[454] Bedenkt man, dass in den Str. 11 und 12 ein christlicher Ausweg entworfen wird, scheint es, als ob die Gefühle die Rezipientinnen und Rezipienten von dieser Zukunftsperspektive überzeugen sollen. Eine ähnliche Vorstellung von einer emotionalen Aktivierung der Leserschaft als Katalysator für eine positive Entwicklung wird im nächsten Text wiederkehren, allerdings angewandt auf die Verarbeitung der sowjetischen Geschichte. Zu bedenken ist dabei allerdings, dass die Bekehrung in den *Рождественские аллегории* nicht abgeschlossen, sondern nur suggeriert wird. Ob die christliche Alternative nicht nur bei dem zitierten Vorbild Raskol’nikov, sondern auch bei Protagonistin 4 wirklich greifen wird, hält der Text offen.

---

[452] In Allegorie IV, Str. 8 findet sich eine weitere Variation: „Усталость и жалость“.

[453] Das Thema Katharsis geriet in den Blick durch Позднев, Михаил: Психология искусства. Учение Аристотеля. М.; СПб.: Русский фонд содействия образованию и науке 2010.

[454] Vgl. Багрецов, Д. Н.: Духовный реализм и творческая индивидуальность, 368: „именно эти чувства испытывает поэт при взгляде на своих сограждан, а именно в них, как и в обращении к библейским ценностям, видит выход из духовного тупика.“

4.2. KATHARTISCHE RETROSPEKTIVE: *СКВОЗЬ ПРОЩАЛЬНЫЕ СЛЕЗЫ*

Dass Kibirov sich in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre nicht nur mit sozialen Diagnosen, sondern auch mit Geschichtsretrospektiven beschäftigte, spiegelt eine Zeit, in der ein Millionenpublikum die Neuentdeckung der Vergangenheit verfolgte. In Kibirovs Frühwerk gibt es drei umfangreiche historische Panoramen, die Vergangenes unterschiedlich inszenieren: *Рождество* (*Общие места*) inkorporiert die sowjetische Geschichte in die Weihnachtsgeschichte und lässt nacheinander Lenin, Stalin, Chruščev und Černenko samt entsprechender Kulturreferenzen nach Bethlehem zur Heiligen Familie pilgern. *Любовь, комсомол и весна* (*Три послания*) arrangiert eine Vielfalt von historischen Details so, dass ideologische Metanarrative hervortreten. *Сквозь прощальные слезы* gestaltet aus Kulturzitaten Epochenporträts und gibt der Retrospektive eine nostalgische, aber auch kritische Gesamtausrichtung. Dieser dritte Text knüpft mit der Frage nach der Gestaltung der Zukunft, dem christlichen Ausklang sowie der Ausrichtung auf eine emotionale Wirkung an die Weihnachtsallegorien an.[455]

In dem sich seit der Mitte der 1980er Jahre mehrfach wandelnden Geschichts- und Erinnerungsdiskurs steht *Сквозь прощальные слезы* zwischen den Extremen der Negation der sowjetischen Vergangenheit und der unkritisch-nostalgisierenden Konservierung. Die Intentionen und Wertungen von Kibirovs „Katalogisierung"[456] von 70 Jahren Sowjetunion manifestieren sich in bestimmten Ordnungsprinzipien und interpretativen Leitlinien, die in Titel, Motto, Aufbau, markanten Wiederholungen und Kapitelmottos fassbar sind. Dazu gehören auch die intertextuellen und formalen Überschneidungen mit dem Zyklus *Рождественские аллегории* und dem beiden Texten gemeinsamen tragischen Modus. Wie dort ist die narrative Perspektivierung auffällig; sie verleiht *Сквозь прощальные слезы* eine doppelte Natur: Durch die Dichte an Kulturzitaten erhält der Text einerseits eine kollektive Dimension, andererseits ist er durch die individuelle Perspektive des Sprechers geprägt und darüber hinaus ist das „Ich" an einigen Stellen intentional an die Instanz des Autors rückgebunden. Im Vergleich mit der Geschichtsretrospektive *Любовь, комсомол и весна* tritt diese Spezifik noch klarer hervor.

---

[455] Textgrundlage ist im Weiteren Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 125–155.

[456] Скоропанова, И. С.: Русская постмодернистская литература spricht im Kapiteltitel von einer „katalogisierenden Dekonstruktion" (каталогизирующая деконструкция, S. 357). Auf S. 361–364 zählt sie summarisch intertextuelle Referenzen auf und erläutert ausgewählte Beispiele. Auf S. 364–365 kommentiert sie die Mottos.

4.2.1. Einordnung in den Geschichtsdiskurs

In Bezug auf das Verhältnis zur eigenen Geschichte im spät- und postsowjetischen Russland unterscheidet die Schriftstellerin und Publizistin Ol'ga Balla (*1965) im Jahr 2006 drei Phasen[457]: Charakteristisch für die in der Ära Brežnev heranwachsende Intelligenz sei die Ablehnung der sowjetischen Lebenswelt gewesen. Von einer elitären Geste wurde diese Abgrenzung in der Perestrojka dann zum Gemeinplatz. Darauf sei eine überraschende *Nostalgie*-Welle gefolgt, als deren Ausgangspunkt die zu Silvester 1996 erstmals ausgestrahlte Musikrevue *Старые песни о главном* genannt wird, in der „Sternchen" der russischen Musikszene sowjetische (Film-)Lieder über die Liebe interpretierten.[458]

Diese Nostalgiewende hat Natalija Ivanova Ende der 90er / Anfang der 2000er Jahre in mehreren Artikeln aus Zeitzeugenperspektive kommentiert. In dem Artikel *Ностальящее* thematisiert die renommierte und mit Kibirov bekannte Literaturkritikerin 1996/1997 ausgestrahlte TV-Sendungen, die die Identitätskrise der post-sowjetischen Gesellschaft bedienten: *Старая квартира*, ein Talkshow-Format, bei dem offenbar mit dem Publikum gemeinsam erinnert, gestritten und gesungen wurde; *Наша эра* (1961–1991), wo Experten die von Moderator Parfenov präsentierten Ereignisse kommentierten; die erwähnte Musikrevue *Старые песни о главном* sowie die zahlreichen sowjetischen Filmklassiker im TV-Programm.[459] Problematisch sei, dass die präsentierten Scheinwelten für real gehalten und erneut Simulacra die wenig fotogene Realität von heute und damals verdrängen würden.[460] Assen Ignatow erklärte diesen Trend aus dem Bedürfnis nach Geborgenheit und Kontinuität; bedrohliche Dimensionen nehme die Sowjetnostalgie dort an, wo Negativa nicht mehr erinnert werden und Verschwörungstheorien wuchern.[461] In der Ära Putin beunruhigt die ausländischen Beobachter, dass die staatlich geförderten Geschichtsbilder die sowjetische Zeit zunehmend unkritisch zeichnen. Diese (begründete) Sorge erklärt, warum kollektive Erinnerung und russische Geschichtspolitik in der westlichen Forschung zu den wissenschaftlichen Dauerbrennern gehören.

---

[457] Балла, Ольга: Смыслы советского. // Абзац. Альманах. Вып. 1. Ред.: Анна Голубкова и др. Тверь: Издатель Алексей Ушаков 2006. 118–124. 118–120. Vgl. auch Boym, Svetlana: The Future of Nostalgia. New York: Basic Books 2001. 57–71 (*Nostalgia and Post-Communist Memory*).

[458] Kritik an der Sendung beinhaltet Kibirovs Gedicht *Старая песня о главном* (*Улица Островитянова*).

[459] Иванова, Наталья: Ностальящее. Ретро на (пост)советском телеэкране. // Зн (1997) 9. 204–211. Zu den Filmen: Иванова, Наталья: Сталинский кирпич. // Зн (2001) 4. 184–188.

[460] Vgl. Boym, Svetlana: The Future of Nostalgia, 61.

[461] Ignatow, Assen: Vergangenheitsbewältigung und Identität im gegenwärtigen Rußland. BIOST 1999-35.

Ivanova beendet ihren Essay *Ностальящее* mit einer Referenz auf Viktor Erofeevs Skandal-Manifest *Поминки по советской литературе*, das 1990 offenbar verfrüht den Tod der sowjetischen Literatur erklärt habe.[462] Das von Erofeev stammende Motiv der Beerdigung klingt auch in Ivanovas Beschreibung der Talk-Show *Старая квартира* an. Hier finden sich auffallend viele Aspekte, die Kibirovs Retrospektive von 1987 prägen und in der folgenden Analyse untersucht werden: Es gehe um eine Art Beisetzung und um das Erinnern (1), wodurch eine therapeutische Traumabewältigung ermöglicht werde (2).[463] Das aktiv einbezogene Publikum könne man mit dem antiken Tragödienchor (3) vergleichen, der handelt, deutet und urteilt.[464] Allerdings werde dieses Potential in der Show nicht umgesetzt, sondern die Geschichte banalisiert und ihre wahre Tragik (4) nicht erfasst.[465]

Vor dem Hintergrund von Ivanovas Kritik kann man *Сквозь прощальные слезы* im Positiven eine gelungene kollektive Therapiesitzung nennen, die die Tragik der Ereignisse einfängt, Traumaarbeit leistet, das Sowjetische endgültig beerdigt, jedoch die Erinnerung konserviert. Ähnlich wie die genannten Sendungen lebt Kibirovs Text von der gemeinsamen Rekapitulation von Texten, Filmen und Liedern, die als intertextuelle Schicht eingearbeitet sind. Anders als in den populären TV-Formaten, die harmlose Beispiele auswählen und ideologische Kontexte oder agitatorische Funktionen ausblenden, sind bei Kibirov diese negativen Dimensionen präsent. Insofern die Leserinnen und Leser über das notwendige Hintergrundwissen verfügen, breitet sich ein tiefgründiges und kontroverses Panorama von 70 Jahren Sowjetunion aus. Dass die fünf Hauptteile des

---

[462] Иванова, Наталья: Ностальящее, 211: „Так, может, вскоре и мы вновь откроем для себя то, что так резво отменял В. Ерофеев? Поминки-то были, оказывается [,] преждевременные.“ Sie bezieht sich auf Ерофеев, Виктор: Поминки по советской литературе. // ЛГ 04.07.1990. 8.

[463] Иванова, Наталья: Ностальящее, 209: „Сам жанр «Старой квартиры» можно было бы приравнять к поминкам, на которых о покойнике вспоминают «амбивалентно»: люди, несмотря на катаклизмы и испытания, рождались, влюблялись, учились, работали, – год так или иначе, но *результативен*. Эти поминки оптимистичны – и полемичны по отношению к негативной, «чернушно»-разоблачительной волне литературы «перестройки» и «гласности». Несомненно, «Старая квартира» имеет и психотерапевтический эффект – как сеанс коллективного психоанализа. Проговаривая свои травмы (дело врачей, борьба с «космополитизмом», постановление о Зощенко и Ахматовой и т.д.), общество, представляемое зрителями-участниками передачи, по идее [,] должно эти травмы преодолевать.“ (Kursive im Original; Unterstreichungen – M. R.).

[464] Иванова, Наталья: Ностальящее, 208: „Зал – одновременно хор, коллективный участник и коллективный интерпретатор, создатель мифа, часть мифа и разоблачитель мифа, сам – живое прошлое и одновременно суд над этим прошлым.“

[465] Иванова, Наталья: Ностальящее, 209: „Однако на самом деле место коллективного прозрения занимает усреднение, развлечение снимает, уничтожает трагизм: происходит скорее банализация истории, чем ее истинное понимание.“

Textes „Kapitel“ (главы) heißen, ist Programm. Durch die Übernahme dieses Elements der Gliederung, das eher in den Roman oder in Sachliteratur gehört, beansprucht *Сквозь прощальные слезы*, eine umfassende Darstellung zu liefern. Die 568 Verse der Kapitel komprimieren in der Tat mehrere Hundert Seiten einer Kulturgeschichte der UdSSR.

Dabei steht Kibirovs Retrospektive zwischen den Extremen der *damnatio memoriae* einerseits und der Verklärung der Vergangenheit andererseits. Gerade diese Mittelposition eröffnet Erfolgsperspektiven als Erinnerung gestaltender Text. So war für Irina Promkova von der Russischen Universität für Theaterkunst (Российский университет театрального искусства), die mit Studierenden eine Inszenierung erarbeitete, die Entscheidung für diesen Text auch durch den Wunsch bestimmt, der jüngeren Generation ein Bewusstsein für die eigene Geschichte zu vermitteln.[466]

4.2.2. Die Gesamtperspektive: emotionale Trennung und pietätvolle Beisetzung

Die in *Сквозь прощальные слезы* gewählte Gesamtperspektive wird durch die rahmenden Elemente Titel und Motto bezeichnet, die intertextuelle Referenzen beinhalten. Der Titel verweist auf Nabokovs Gedicht *К России*, aus dem auch das Motto der ersten Weihnachtsallegorie stammte. Bei Nabokov heißt es in Str. 5:

> Но зато, о Россия, **сквозь слезы**,
> сквозь траву двух несмежных могил,
> сквозь дрожащие пятна березы,
> сквозь всё то, чем я смолоду жил[467]

Kibirovs Titel ist adjektivisch erweitert, das Thema ‚Abschied‘ (*прощальные* слезы) ist aber auch bei Nabokov zentral. In beiden Texten geht es um eine Trennung von einer Kultur, die als Heimatkultur empfunden wird. Es ist nicht die Rede von einer hasserfüllten Ablehnung, sondern es wird ein – wenn auch notwendiges – schmerzhaftes Losreißen von etwas beschrieben, das trotz allem lieb und teuer ist.

Diese emotionale Färbung der Retrospektive, die sich mit dem Nabokov’schen Prätext deckt, setzt sich auch im Haupttext von *Сквозь прощальные слезы* fort. Das Tränenmotiv durchzieht die Kapitel leitmotivisch (die römischen Zahlen verweisen auf das jeweilige „Kapitel“, die arabischen auf die Strophe):

> I, 1: Спой же песню мне, Глеб Кржижановский!
> Я сквозь слезы тебе подпою,

---

[466] Diesen Eindruck konnte ich im Gespräch mit Irina Jur’evna gewinnen, das am 25.6.2007 in Moskau stattfand. Ich danke ihr für die Möglichkeit, die Videoaufzeichnung einzusehen.

[467] Zitiert nach Nabokov, Vladimir: Poems and Problems, 96.

I, 29: Я сквозь слезы прощальные вижу
Невиновную морду твою.
II, 1: Хлынут слезы нежданные сразу,

IV, 1: Подавившись слезой безотчетной,
Расплывусь я улыбкой дурной.

IV, 37: И гляжу я вам вслед со слезами –

V, 29: Да некрасовский скорбный анапест
Носоглотку слезами забил.

Durch die Referenz auf Nabokovs Gedicht *К России* werden Kibirovs *Сквозь прощальные слезы* und der Zyklus *Рождественские аллегории* verbunden. Auch das Metrum fungiert als Klammer. Bei Nabokov steht ein vierhebiger Anapäst mit alternierend weiblich-männlichem Versschluss. In *Сквозь прощальные слезы* finden sich in Intermedium und Epilog zwar Trochäus bzw. Jambus, die fünf historischen Kapitel sowie der Prolog weisen jedoch exakt die gleiche metrische Gestaltung auf wie Nabokovs Gedicht. Die Weihnachtsallegorien stehen ebenfalls im Anapäst, weichen in Hebungs- und Silbenzahl jedoch ab. Die doppelte Bezugnahme auf Nabokov macht auf Gemeinsamkeiten von Kibirovs beiden Texte aufmerksam: die kritische und zugleich empathische Grundhaltung, die emotionale Verarbeitung.

Dem Formzitat Anapäst wird im Werk dabei eine bestimmte Bedeutung zugewiesen. So heißt es in Kibirovs Prologgedicht *От автора*, das das Buch *Стихи о любви* (1988) einleitet und selbst im Anapäst steht, in Abschn. 8:

И некрасовский скорбный анапест менять
на набоковский тянет меня![468]

Nikolaj Nekrasov steht hier für die Tradition der staatsbürgerlichen Dichtung, Nabokovs Anapäst antagonistisch für apolitische Inhalte und das Streben nach künstlerischer Autonomie (vgl. Kap. 5.1.2). Kibirovs 1986–1987 geschriebene Allegorien sowie das Geschichtspanorama werden noch in den Bereich des politisch-publizistischen Anapästs eingeordnet, so heißt es in *Сквозь прощальные слезы* gegen Ende des fünften Kapitels:

Над дебильною мощью Госснаба
Хохотать бы мне что было сил –
Да некрасовский скорбный анапест
Носоглотку слезами забил. [V,29]

Diese ironische Autoreflexion über die Nekrasov-Tradition, bei der die leitmotivischen Tränen die Nase verstopfen, beinhaltet aber schon einen Hinweis auf die sich anbahnende Überwindung dieser Perspektive. Auch die Nabokov-Bezüge in Titel und Metrum signalisieren eine sich im Text vollziehende Verschiebung.

[468] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 207–209. 209.

Dabei ist Nabokov wohl nicht nur als Meister der intertextuellen und ironischen Prosa relevant, sondern auch als einer der Väter der (russischen) Postmoderne, denn bei Kibirov findet sich, anders als bei Nekrasov, kein ungebrochenes Pathos, sondern auch spielerische Ironie.

Ein weiterer interpretativer Zugriff liegt im Gesamtmotto von *Сквозь прощальные слезы* vor. Zitiert werden 8 von insgesamt 16 Versen aus Anna Achmatovas Gedicht *Август 1940* aus ihrem Zyklus *В сороковом году*. Der Text entstand, als Kontinentaleuropa den Hitler'schen Blitzkriegen erlegen war.

> **Когда погребают эпоху,**
> **Надгробный псалом не звучит,**
> **Крапиве, чертополоху**
> **Украсить ее предстоит.**
> И только могильщики лихо
> Работают. Дело не ждет!
> И тихо, так, Господи, тихо,
> Что слышно как время идет.
> **А после она выплывает,**
> **Как труп на весенней реке, –**
> **Но матери сын не узнает,**
> **И внук отвернется в тоске.**
> И клонятся головы ниже,
> Как маятник, ходит луна.
>
> Так вот – над погибшим Парижем
> Такая теперь тишина.[469]

Achmatova spricht vom Begräbnis einer Epoche und meint den Untergang der europäischen Zivilisation – im Gedicht konkret auf den Fall von Paris bezogen. Das Grab und die Beisetzung sind wenig angemessen. Wenn sich im zweiten Teil des Gedichts eine Rückkehr abzeichnet, so nicht in Form einer Wiederherstellung des Zerstörten, denn die alte Welt kehrt als verwesende Leiche zurück. Von der lebendigen europäischen Zivilisation bleibt nur ein totes Abbild, auf das die Nachkommen mit Nichterkennen und Gleichgültigkeit reagieren werden („Но матери сын *не узнает*, / И внук отвернется *в тоске*"). In Kibirovs auf acht Verse gekürztem Motto (im Zitat oben fett) wird der Weltkriegskontext herausgenommen und ein allgemeinerer Bedeutungshorizont geschaffen, so dass die Sowjet-Ära beerdigt bzw. aus ihrem Grab geschwemmt werden kann.

Dieser intertextuelle Hintergrund bestimmt die Funktion von *Сквозь прощальные слезы* als eine Art Leichenrede, die eine angemessene Grablegung der Sowjetvergangenheit leistet. Vielleicht füllt der Text, wie Nurmuchamedova meint, auch die Lakune im Begräbnisritus, die im Motto vermerkt wird („Надгробный псалом не звучит") und fungiert als Gebet, mit dem der Leich-

---

[469] Ахматова, Анна: Сочинения. В 2 т. М.: Огонек; Правда 1990. Т. 1. 204.

nam verabschiedet wird.[470] Diese Deutung passt insbesondere für den abschließenden Epilog von *Сквозь прощальные слезы*, der einer Fürbitte ähnelt („Господь, благослови мою Россию, / Спаси и сохрани мою Россию“, Str. 1). Skoropanova sieht im Motto eine eindeutig negative Retrospektive angelegt: Man müsse den verhassten Leichnam endgültig begraben, um einer Ansteckung vorzubeugen.[471] Allerdings passt dies nicht schlüssig zu der bei Achmatova positiv bewerteten europäischen Zivilisation, der nachgetrauert wird. Will man die ursprüngliche Bedeutung des Prätextes nicht ausblenden, muss es sich bei *Сквозь прощальные слезы* um einen Nekrolog handelt, der eine gewisse Empathie voraussetzt und das Vergangene nicht nur beseitigen will. Berücksichtigt man, was Balla über die Haltung der Intelligenz zum Sowjetischen geschrieben hat (siehe S. 144), war dies 1987 ein ungewöhnlicher Ansatz.

4.2.3. Das Narrativ ‚Tragödie‘

Ein weiteres zentrales Moment, das die Gesamtinterpretation bestimmt, ergibt sich aus der Einteilung des Textes und der hiermit verbundenen Referenz auf eine spezifische Literaturgattung. *Сквозь прощальные слезы* besteht aus insgesamt acht Komponenten. Auf Einleitung bzw. „Eingang“ (*Вступление*) folgen fünf historische Kapitel und ein zwischen Kap. IV und V eingeschaltetes Zwischenspiel (*Лирическая интермедия*). Der Text schließt mit einem Epilog (*Эпилог*). Die fünf „Kapitel“ sind formal und inhaltlich ähnlich und zeichnen jeweils ein Epochenbild; die übrigen drei Teile unterscheiden sich sowohl von den Kapiteln als auch untereinander. Sie verleihen dem Text einen irritierend heterogenen Charakter, da ein gemeinsames Prinzip auf den ersten Blick nicht zu erkennen ist. Jedoch lassen sich alle acht Teile als Komponenten einer Tragödie einordnen – dass im Text keine explizite Genrezuordnung erfolgt, mag der Grund gewesen sein, weswegen dieser Aspekt bislang übersehen wurde.

Naheliegend ist die Gleichsetzung der fünf historischen Kapitel (Kapitel I – Revolution und Bürgerkrieg; Kapitel II – Stalinzeit; Kapitel III – „Großer Vaterländischer Krieg“; Kapitel IV – Tauwetter; Kapitel V – Stagnation) mit den klassischen fünf Akten. Aber auch die heterogenen Teile sind als Funktionselemente von Tragödien belegt. Prolog und Epilog finden sich laut Sekundärliteratur in Dramen häufig.[472] Sie rahmen die eigentliche Handlung und werden in Abgrenzung vom eigentlichen Geschehen vorgetragen. Der Prolog stellt übli-

[470] Нурмухамедова, Р. А.: Лирический субъект в поэзии Тимура Кибирова, 73. Sie bringt den erwähnten Psalm in Verbindung mit der in der russisch-orthodoxen Kirche zelebrierten Abschiedssegnung des Leichnams (отпевание), wodurch Lied-Zitate und Begräbnis-Thematik zusammengeführt werden.

[471] Скоропанова, И. С.: Русская постмодернистская литература, 361.

[472] Die nachfolgenden Erläuterungen folgen den Einträgen *Prolog* (Irmgard Ackermann) und *Epilog* (Thorsten Hoffmann) in: Metzler Lexikon Literatur [3], 611–612 sowie 195–196.

cherweise erste Informationen über das Stück zu Verfügung, bietet Verständnishilfen, Vordeutungen auf den Schluss oder die Autorintention. Epiloge verdeutlichen die Moral des Geschehens und / oder wenden sich mit einer Bitte um Beifall an das Publikum; im elisabethanischen Theater enthalten sie oft ein Gebet. Die genannten Funktionen finden sich in *Сквозь прощальные слезы* wieder: Prolog und Epilog sind als Rahmen von den Kapiteln abgesetzt. Die Einleitung definiert den Handlungsraum Sowjetunion, indem sie typische Orte mit ihren Gerüchen aufzählt (es handelt sich aber um keine genauen Parallelen in dem Sinne, dass sich die genannten Lokalitäten in den Kapitel wiederfänden). Die im Epilog an Gott gerichteten Fürbitten passen insofern in den Gattungsrahmen, als das separierte Ende nicht nur Bitten an das Publikum beinhalten kann, sondern auch Gebete.

Eindeutig dem Bereich der präklassizistischen Tragödie entstammt das Intermedium.[473] Zwischenspiele waren komische Szenen mit volkssprachlichen Elementen und Alltagsbezug, die das ernsthafte Bühnengeschehen unterbrachen. Sie boten Entspannung und waren bühnentechnisch notwendig, hatten oft keinen Bezug zum eigentlichen Stück und waren austauschbar. Als Element des jesuitischen Schuldramas erreichten sie im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts Russland; ihr Ende kam mit der Etablierung klassizistischer Normen. Kibirovs Intermedium unterscheidet sich thematisch und hinsichtlich der narrativen Gestaltung von den benachbarten historischen Kapiteln. Es liefert kein aus sowjetischen Kulturzitaten montiertes Epochenbild, sondern eine Gegenüberstellung von Russland (Sprecher) und dem Westen (Figur Mozart), in der zwar auch düstere Momente anklingen, die jedoch insgesamt eher fröhlich wirkt.

Auf einer Metaebene referiert *Сквозь прощальные слезы* also auf das Muster ‚Tragödie', wobei sich die heterogenen Teile als Elemente des präklassizistischen Dramas erklären lassen. Ohne diese Zuordnung bleibt die strukturelle Motivation von Prolog, Intermedium und Epilog, auf die beinahe ein Drittel des Gesamttextes entfallen, rätselhaft.[474] Die Tragödienreferenz öffnet eine zentrale

---

[473] Allgemeine Informationen bietet der Eintrag *Zwischenspiel* (Herta-Elisabeth Renk) in: Metzler Lexikon Literatur [3], 844. Zum russischen Kontext siehe die entsprechenden Definitionen von интермедия in: Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. Гл. ред.: А. А. Сурков. М.: Советская энциклопедия 1962–1978. Т. 3. 152 (Д. П. Муравьев) [=http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke3/ke3-1522.htm]; Литературная энциклопедия. В 11 т. Отв. ред.: В. М. Фриче и А. В. Луначарский. М.: Изд-во Коммунистической академии; Советская энциклопедия 1929–1939. Т. 4. 539–540 (Эм. Бескин) [=http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le4/le4-5393.htm]. Ausführlich: Langer, Dietger: Die Technik der Figurendarstellung in den polnischen, weißrussischen und ukrainischen Intermedien. Frankfurt a. M. [Typoskript] 1971.

[474] Скоропанова, И. С.: Русская постмодернистская литература, 366 geht kurz auf den Epilog ein, in dem sie eine Hinwendung zum *homo privatus* sowie die Verkörperung des Landes durch einzelne Menschen sieht. Нурмухамедова, Р. А.: Лирический субъект в

Sinndimension des Textes, der sich nicht auf die bloße Anhäufung von intertextuellen Details beschränkt. Betrachtet man die Kapitel als Akte, tritt ein übergreifender Plot hervor: Der Konflikt, der im ersten Kapitel durch die Revolution ausgelöst wird und im Bürgerkrieg resultiert, wird im zweiten – der Stalinzeit – fortgeführt. Im Weltkriegskapitel wird die Konfrontation ausgesetzt. Das Tauwetter ist als scheinbare Versöhnung der Gegensätze konzipiert. Nach der Intermediums-Pause schlägt im letzten Akt die Handlung um und es vollzieht sich eine Implosion der sowjetischen Kultur; am Ende steht der Zivilisationsbruch.

Aus der Tragödienperspektive wird die Revolution, die die Handlung initiiert, zum tragischen Fehler (*hamartia*), die Kommunisten werden zu unschuldig schuldig gewordenen Tätern. Das Ziel, das sie erreichen wollten, war eigentlich gut; wie es im Motto des ersten Kapitels heißt (siehe S. 153), ging es um ein besseres Leben für die nachfolgenden Generationen. Anders als in den TV-Shows, die Ivanova kritisiert, bildet Kibirovs Retrospektive die tragische Dimension der Vergangenheit ab. Dabei verlangt die Tragödie sowohl die analytische Einsicht in die Fehler als auch das Mitfühlen mit den scheiternden Heldinnen und Helden. Denkt man an die aristotelische Katharsislehre, zielt die Tragödie auf eine – wie auch immer geartete – „Reinigung“,[475] die durch die emotionale Einbindung des Rezipienten erreicht werden soll.

Das Narrativ ‚Tragödie‘ impliziert einen auf ein Scheitern hinlaufenden Plot. Dieser Handlungsverlauf ist in den fünf historischen „Akten“ von *Сквозь прощальные слезы* auf der Makroebene auch in Form von spezifischen Redundanzen präsent. Jedes Kapitel beginnt mit einem formelhaften Vers, der einen charakteristischen Musikschaffenden bzw. eine Musikschaffende der jeweiligen Epoche zum Singen aufruft[476]:

I,1 Спой же песню мне, Глеб Кржижановский
Я сквозь слезы тебе подпою,
II,1 Спойте песню мне, братья Покрассы!
Младшим братом я вам подпою.
III,1 Спой же песню мне, Клава Шульженко,
Над притихшею Москвой,
IV,1 Спой мне, Бабаджанян беззаботный!
Сбацай твист мне, веселый Арно!
V,1 Что ж, давай, мой Шаинский веселый.
Впрочем, ну тебя на фиг! Молчи!

поэзии Тимура Кибирова, 127 deutet das Intermedium als Trennlinie zwischen der fernen und der biographisch erlebten nahen Vergangenheit. Der Prolog stelle die Hinwendung zur persönlichen Vergangenheit dar. Entsprechend sei der Epilog eine Rückkehr in die private Sphäre; die Aufzählung von Personen deutet sie als Schaffung von соборность (135–136).

[475] Siehe Позднев Михаил: Психология искусства, 341–344 ff..

[476] Als allgemeine Beobachtung vermerkt bei Нурмухамедова, Р. А.: Лирический субъект в поэзии Тимура Кибирова, 67.

Diese Kapitelanfänge setzen sich zu einer komprimierten Geschichte von Aufstieg und Niedergang der sowjetischen Populärmusik zusammen.

Das musikalische Narrativ beginnt in Kapitel I bei Gleb Kržižanovskij (1872–1959), einem typischen Vertreter der Revolutionsjahre, die musikalisch von internationalen Arbeiterliedern geprägt waren. Kržižanovskij als Kommunist der ersten Stunde war kein hauptberuflicher Kulturschaffender, sondern Ingenieur, und wirkte in wichtiger Position an der Elektrifizierung der UdSSR mit.[477] Er soll den Text des revolutionären Marsches *Варшавянка* aus dem Polnischen übersetzt haben.[478] Die Stalinzeit als Höhepunkt des sog. Massenliedes ist durch das Schaffen der Pokrass-Brüder repräsentiert. Dmitrij (1899–1978) und Daniil (1905–1954) Pokrass waren professionelle Musiker und Komponisten, sie schrieben die Filmmusik zu *Мы из Кронштадта* (1936) oder *Если завтра война* (1938) sowie zahlreiche populäre Lieder.[479] Als Brüder sind sie weiterhin eine ideale Verkörperung des kollektiven Kunstschaffens, das die Stalinzeit favorisierte.

Kapitel III wählt die Sängerin Klavdija „Klava" Šu'lženko (1906–1984). Zum Star wurde sie im Zweiten Weltkrieg mit Liedern wie *Синий платочек* oder *Давай закурим*.[480] Im Unterschied zu den triumphalen Märschen mit Orchester und Chor, mit denen das Kriegsthema in der Regel vertont wurde, sind sie leiser und lyrischer. Im Zentrum stehen das Einzelindividuum, seine Sehnsucht nach der Heimat und die Hoffnung auf ein Ende der Kämpfe. Auch der Kapitel IV repräsentierende Komponist Arno Babadžanjan (1921–1983) suchte Wege abseits des ideologischen Massenlieds und wurde v. a. mit Werken aus dem Bereich der Unterhaltungsmusik bekannt.[481] Er griff in den 1950ern und 60ern westliche Trends auf, sein Titel *Лучший город земли* (1964 T.: Leonid Derbenev) gilt als erster sowjetischer Twist.[482] Genau auf solche ideologiefreien, tanzbaren Songs verweist der Vers „*Сбацай твист мне, веселый Арно!*"

---

[477] Большая советская энциклопедия [3], т. 13. 418–419 (Sp. 1242–1243: *Кржижановский Глеб Максимилианович*).

[478] Nach Песенник анархиста и подпольщика gibt es Zweifel an seiner Autorschaft.

[479] Эстрада России. Двадцатый век. Лексикон. Отв. ред.: Е. Д. Уварова. М.: РОССПЭН 2000. 459–461 (*Покрасс, братья*); Большая советская энциклопедия [3], т. 20. 166 (Sp. 484–485: *Покрасс, семья музыкатнов*).

[480] Эстрада России, 672–674 (*Шульженко Клавдия Ивановна*).

[481] Эстрада России, 48 (*Бабаджанян Арно Арутюнович*).

[482] So Babadžanjans Sohn im Gespräch Кусов, Олег: Кавказские хроники – Армянский композитор Арно Бабаджанян. // Радио Свобода 18.06.2003, http://www.svoboda.org/content/transcript/24196663.html. Die Sowjetenzyklopädie nennt ihn ebenfalls als Beispiel für die Verwendung von Twist-Rhythmen in der sowjetischen Musik: Большая советская энциклопедия [3], т. 25. 330 (Sp. 976: *Твист*).

Kibirovs Abriss der sowjetischen Populärmusik endet mit Vladimir Šainskij (*1927) als Vertreter der Stagnationszeit.[483] Zwar schrieb er auch Armeelieder und Hits für die junge Alla Pugačeva, hier scheinen jedoch eher die Kinderlieder („Шаинский веселый") gemeint zu sein, die er u. a. für die in Str. V,10 erwähnte Trickfilm-Produktion *Незнайка в Солнечном городе* verfasste. Die sowjetische Musik taugt in der Brežnev-Epoche offenbar nur noch für Kinder, entsprechend ist die Anrede an Šainskij in Str. V,1 auffallend unfreundlich: „Впрочем, ну тебя на фиг! Молчи!"

Diese in den Kapitelanfängen komprimierte Erzählung von Aufstieg und Niedergang der sowjetischen Populärmusik lässt sich verallgemeinern und steht in *Сквозь прощальные слезы* für das Schicksal der kommunistischen Idee. Die zunehmende Entfremdung der Menschen vom utopischen Projekt und die Degeneration der sowjetischen Staatskultur sind Themen, die insbesondere in den Kapiteln IV und V entwickelt werden.

4.2.4. Fünf Konfliktfelder der Sowjetgeschichte

Eine alle Einzelaspekte berücksichtigende Analyse und Interpretation der umfangreichen und intertextuell dichten Kapitel ist an dieser Stelle zwar nicht möglich, jedoch sollen einige Spezifika angesprochen werden. Eine zentrale Rolle spielen die Kapitelmottos, die jedem der fünf Epochenbilder von *Сквозь прощальные слезы* vorangehen und den jeweiligen Grundkonflikt repräsentieren.

Kap. I: Revolutionsutopie und Brudermord

Das erste Kapitel behandelt Revolution und Bürgerkrieg. Das gewählte Motto „*Купим мы кровью счастье детей*" stammt aus Petr Lavrovs Bearbeitung der französischen *Marseillaise* von 1875.[484] Der Titel *Arbeiter-Marseillaise* (*Рабочая марсельеза*) passt insofern, als der russische Text sich vom französischen Original unterscheidet. Richtet dieses sich ursprünglich gegen einen äußeren Feind (die österreichische Monarchie), so ruft die russische Bearbeitung zum inneren Klassenkampf auf. Beiden Texten gemeinsam sind die entmenschlichenden Darstellungen des Kontrahenten und der Aufruf zur Gewalt („На *воров*, на *собак* – на богатых! / Да на злого *вампира*-царя! / Бей, губи их, злодеев проклятых!"). Kibirovs Motto greift aus Lavrovs Text die These heraus, dass das Blutvergießen notwendig und gerechtfertigt sei, und zitiert:

---

[483] Эстрада России, 669 (*Шаинский Владимир Яковлевич*).

[484] Betitelt als *Рабочая марсельеза* oder *„Отречемся от старого мира…"*: Песенник анархиста и подпольщика. Zitate nach Песни русских рабочих (XVIII – начало XX века). Вст. статья, подг. текста и прим. А. И. Нутрихина. М.; Л.: Советский писатель 1962. 190–191.

„*Купим мы кровью счастье детей*". Dieser Vers[485] betont den blutigen Charakter der Revolution und provoziert die Frage, ob dieses Glücksversprechen eingelöst wurde und das Ziel die Mittel rechtfertigte.[486]

Mögliche Antworten geben zwei Szenen aus Kapitel I: In Str. I,21–22 wird das gegenseitige Abschlachten thematisiert, das „Ich" in der Rolle des Weißgardisten und sein imaginiertes rotgardistisches Gegenüber erschlagen sich gegenseitig:

И, повысив звенящие шашки,
Рубанем ненавистных врагов –
Ты меня – от погона до пряжки,
Я тебя – от звезды до зубов. [Str. 22]

Dieses Morden erscheint sinnlos, da es die Bilanz des Krieges nicht ändert. Außerdem relativiert der Blick auf das getötete Gegenüber den zuvor artikulierten Hass.

Am Kapitelende findet sich eine zweite, mit Zitaten aus Bürgerkriegsliedern angereicherte Szene, in der ein Kämpfer in den Armen des Sprechers stirbt:

Погоди, дуралей, погоди ты!
Ради Бога, послушай меня!
Вот оно, твое **сердце**, **пробито**
Возле ног вороного коня.[487]

Пожелай же мне **смерти мгновенной**
Или **раны** – хотя б **небольшой**![488]
Угорелый мой брат, оглашенный,
Я не знаю, что делать с тобой.

Погоди, я тебя не обижу,
Спой мне тихо, а я подпою.

---

[485] Kibirovs Zitat verweist auf den ursprünglichen Text von 1875, siehe die Ausgaben Песни русских рабочих (XVIII – начало XX века) sowie Песни и романсы русских поэтов. Вступ. стятья, подг. текста и прим. В. Е Гусева. М.; Л.: Советский писатель 1965. 795–797. Später wurde der Text angepasst, siehe die kanonische Version in Большая советская энциклопедия. 2-е изд. М.: Советская энциклопедия 1949–1960. Т. 35. 429 (*Рабочая марсельеза*). Der ursprüngliche Vers „*Купим* мир мы последней борьбою, / Купим кровью мы счастье детей" wurde ins Präteritum gesetzt: „Хоть *купили* мы страшной ценою, / Кровью нашею – счастье земли." Die Umformulierung fokussiert auch ausschließlich auf die eigenen Opfer („кровью нашею").

[486] So auch Скоропанова, И. С.: Русская постмодернистская литература, 364.

[487] Lied *Там, вдали за рекой* (1924, T.: Nikolaj Kool' zu einer vorhandenen Melodie): Песенник анархиста и подпольщика.

[488] *Прощальная комсомольская / Прощание* (1935, T.: Michail Isakovskij, M.: Dmitrij & Daniil Pokrass): Песенник анархиста и подпольщика; Русские советские песни (1917–1977), 82.

Я сквозь слезы прощальные вижу
Невиновную морду твою.

Погоди, мой товарищ, не надо.
Мы уже расквитались сполна.
Спой мне песню: **Гренада, Гренада**,
Спойте, **мертвые губы: Грена…**[489] [Str. 27–30]

Im Text dominieren die Themen Verwundung und Tod, was Mitgefühl zeigt und hervorruft. Bei dem Sterbenden handelt es sich offenbar um einen Feind, mit dem am Ende eine Versöhnung erreicht wird („*Невиновную* морду твою“; „Мы уже *расквитались* сполна“). Kapitel I schließt somit mit einem traurigen und tragischen Moment (der Erkenntnis des Brudermordens), in dem sich das Wesen von Revolution und Bürgerkrieg konzentriert.

Kap. II: Die brüchige Scheinwelt der Stalinzeit

Die in Kapitel II skizzierte Stalinära wird über ein Motto aus einem Text von Boris Pasternak (1890–1960) charakterisiert. Bei Pasternak handelt es sich um einen der wenigen großen Literaten, der nicht den Verfolgungen der 1930er Jahre zum Opfer fiel oder durch Selbstmord aus dem Leben schied. Sein Leben verlief zwar ebenfalls konflikthaft, er war jedoch kein Oppositioneller, der die Mitarbeit im stalinistischen System konsequent abgelehnt hätte. Es gab mehrere Integrationsversuche, so besichtigte er 1931 als Mitglied einer Schriftstellerbrigade Bauprojekte im Ural, brach die Reise jedoch ab, da ihm die beobachtete Entindividualisierung der „neuen Menschen“ unerträglich war. Kurze Zeit danach, im Herbst 1931, hielt er sich in Georgien auf und fand dort im Kreis von Dichterfreunden sein Ideal der sozialistischen Gesellschaft.[490] Literarisch äußerte sich diese positive Erfahrung in dem 1932 veröffentlichten Zyklus *Волны*, woraus Kibirovs Motto stammt. Das zitierte Gedicht *„Ты рядом даль социализма…“*[491] bekennt sich positiv zum „georgischen“ Sozialismus, in dem negativen Gegenbild ist der Sozialismus russischer Prägung zu vermuten. In dem von Kibirov ausgewählten ersten Vers mit der paradoxen Kombination von Nähe und Ferne (рядом und даль) tritt der Hauptkontrast der Zeit zu Tage: Die Wirklichkeitssimulationen und Hoffnungen, dass man das Ziel in Kürze erreichen werde, kollidieren mit den Härten und Grausamkeiten des Alltags, die die Utopie in die Ferne verweisen.[492]

---

[489] *Гренада* (1926, T.: Michail Svetlov, verschiedene Vertonungen): Песенник анархиста и подпольщика; Русские советские песни (1917–1977), 120–122.

[490] Fleishman, Lazar: Boris Pasternak. The Poet and His Politics. Cambridge (MA); London: Harvard UP 1990. 164–166ff.

[491] Пастернак, Борис: Малое собрание сочинений, 97–98.

[492] Vgl. Скоропанова, И. С.: Русская постмодернистская литература, 364.

Diese der gespaltenen Wirklichkeit der Stalinzeit immanente Spannung zeigt sich in Kapitel II darin, dass die Scheinwelten aus Komödien und optimistischen Liedern bröckeln. So werden z. B. in den Str. 5–8 die simulakren Bilder durch antagonistische Elemente gestört. In Str. 5 finden sich ideologisch konnotierte Lexeme, die Verbrechen des Systems kaschieren: Die Begriffe заключенный каналоармеец[493] und перекованный[494] враг verweisen auf die großen Zwangsarbeiterprojekte der Zeit wie den Weißmeerkanal, die als Umerziehungsmaßnahmen deklariert wurden; бедняк und с[е]редняк (‘Landloser’ bzw. ‘Mittelbauer’)[495] gehören ins Umfeld der Entkulakisierung und Zwangskollektivierung. Bei den in Str. 6 erwähnten Lieferfahrzeugen handelt es sich um getarnte Gefangenentransporter, in Str. 7 bringt der fröhliche Briefträger aus einer bekannten Filmkomödie die „gute Nachricht“ von den Schauprozessen, in Str. 8 verschmilzt das Komödienidyll mit Gulag-Liedern, wobei der metaphorische Filmtitel *Светлый путь* sich zur Eisenbahnstrecke Richtung Sibirien konkretisiert.

Заключенный каналоармеец,
Спой и ты, перекованный враг!
Светлый путь[496] все верней и прямее!
Спойте хором, бедняк и средняк!

Про счастливых детишек колонны,
Про влюбленных в предутренней мгле,
Про[497] снующие автофургоны
С аппетитною надписью «Хлеб».[498]

Почтальон Харитоша примчится[499]
По проселку на стан полевой.
Номер «Правды» – признались убийцы,
Не ушли от расплаты святой!

[493] Мокиенко, В. М.; Никитина, Т. Г.: Большой словарь русского жаргона. СПб.: Норинт 2001. 222 (*зека*).

[494] Толковый словарь русского языка [Ушаков], т. 3. 140 (*перековать 4*) mit dem Beispiel „Труд перековал многих бывших преступников.“

[495] Толковый словарь русского языка [Ушаков], т. 1. 101: бедняк = „2. Человек, входящий в состав деревенской бедноты, как социальной группы, в отличие от кулака и середняка“; т. 4. 159: середняк = „1. Крестьянин, владеющий средствами производства, не эксплo[!]атирующий чужого труда и по социально-экономическим признакам стоящий между бедняком и кулаком“.

[496] Film *Светлый путь* (1940), Regisseur: Grigorij Aleksandrov, Hauptrolle: Ljubov Orlova.

[497] Die gleiche Anapher findet sich im Lied *Веселый ветер*, siehe Fn.[536] (S. 166).

[498] Der Transporter am Ende von Solženicyns *В круге первом* trägt die Aufschrift „Мясо“.

[499] Figur aus dem Film *Трактористы* (1939), Regisseur: Ivan Pyr’ev.

И **по тундре**, **железной доро**ге
Мчит курьерский,[500] колеса стучат,
Светлый путь нам ложится под ноги,
Льется песня задорных девчат! [Str. 5–8]

Neben der Einarbeitung antagonistischer Referenzen fallen in dem zitierten Abschnitt die positiv besetzten Adjektivattribute auf (светлый, счастливый, аппетитный, святой, задорный), die den Kontrast zwischen den Textwelten verstärken und *Сквозь прощальные слезы* eine ironische Tiefendimension verleihen.

Kap. III: Tabu Weltkrieg

Von der Stalinzeit abgetrennt ist der sog. Große Vaterländische Krieg, dem ein eigenes Kapitel zugewiesen wird. Das Motto für diesen dritten Zeitabschnitt entstammt einem Gedicht von Michail Isakovskij (1900–1973), einem prominenten Vertreter der sozrealistischen Dichtung.[501] Viele seiner Gedichte über den Krieg wurden in der Vertonung sehr populär, z. B. *„Летят перелетные птицы…“* oder *Катюша*. Der Liedtext *„Враги сожгли родную хату…“*, aus dem der Mottovers stammt, entstand 1945, nach der Kapitulation Deutschlands. Dass Isakovskijs Kriegsheimkehrer keine Siegesfeiern erwarten, sondern Ruinen und die Gräber der ermordeten Angehörigen, unterschied sich diametral von den Happy Ends und fröhlichen Triumphfeiern, die die Stalinzeit bevorzugte. In der Tat verbannte die Zensur den Text in die Schublade, und erst 1960 wagte es der bekannte Sänger Mark Bernes, das Lied öffentlich vorzutragen.[502] Die von Kibirov zitierten Verse „Я шел к тебе четыре года, / Я три державы покорил“ lassen außerdem die Frage aufkommen, warum der Soldat ausländische Mächte unterwarf, anstatt sein Heim zu beschützen.[503]

---

[500] Lied *По тундре, по железной дороге* (oder: *Поезд Воркута – Ленинград*): Песенник анархиста и подпольщика.

[501] Guski, Andreas: Die klassische Sowjetliteratur. In: Städtke, Klaus (Hg.): Russische Literaturgeschichte, 321–348. 335; 338. Zur Biographie siehe die Einträge zu Isakovskij in Большая советская энциклопедия [3], т. 10. 453 (Sp. 1345–1346) und Русские писатели 20 века. Биографический словарь. Гл. ред. и сост.: П. А. Николаев. М.: Большая российская энциклопедия; Рандеву-Ам 2000. 313–314 (А. М. Турков).

[502] Песенник анархиста и подпольщика. Vgl. Бахтин, Владимир: Народ и война. // Нева (1995) 5. 186–193 [= // Песенник анархиста и подпольщика], 192: „Как же, говорили критики, страна радуется – грядет победа, а тут солдат, отдавший все, все потерявший, да еще слезы.“

[503] Ähnlich Скоропанова, И. С.: Русская постмодернистская литература, 364–365: „Поэт обнажает их наивность [die Naivität von Isakovskijs Versen], но не считает себя вправе упрекать солдат Великой Отечественной, в массе своей не сознававших, что они не только освободили Восточную Европу от фашизма, но и принесли ей новую форму порабощения.“

Ein solcher provokanter Zugriff auf den Mythos Weltkrieg wird – im Gegensatz zu den anderen Epochenporträts – im Kapitel selbst nur ansatzweise vertieft. Die im Motto angelegte Frage nach dem Sinn des Krieges, der zur Festigung des Stalin-Regimes und einer Erweiterung des sowjetischen Einflussbereiches führte, wird in Str. 7 durch die drängende Wiederholung von „за кого?“ aufgegriffen, in Str. 8 und 9 jedoch explizit ausgesetzt (Kursive von mir; M. R.):

Сын полка, за кого же ты дрался?
Ну ответь, ну скажи – за кого?
С конармейскою шашкой бросался
За кого ты на «Тигр» броневой?

Впрочем, хватит! Ну хватит! Не надо,
Ну, нельзя мне об этом, земляк!..
Ты стоишь у обугленной хаты,
Еле держишься на костылях.

Чарка горькая. Старый осколок.
Сталинград ведь, пойми – Сталинград!
Ты прости – мне нельзя про такое,
Про такое мне лучше молчать.

Der Sprecher zieht es vordergründig vor, nicht an diesem Tabu zu rühren. Str. 8 motiviert dies in V. 3–4 durch die Präsenz des (Isakov’schen) Kriegsheimkehrers, dem eine schmerzhafte Erkenntnis erspart werden soll. Es passt, dass das Kapitel nach nur neun Strophen mit dem Verb „schweigen“ endet, das im Text mehrfach verwendet und lexikalisch variiert wird.

Kap. IV: Die ideologische Eklektik des Tauwetters

Die Gesamtperspektive auf die Ära Chruščev wird in Kapitel IV mit einem Zitat aus einem Gedicht von Evgenij Evtušenko (*1932/1933) angelegt, der die Widersprüche der Schriftstellerexistenz im Tauwetter verkörpert. Wie andere Autorinnen und Autoren, die auf Privilegien und Publikum nicht verzichten wollten, war Evtušenko zu Kompromissen und Anpassung bereit. Dies ermöglichte ihm allerdings auch, den Rahmen des Möglichen auszureizen und sich zu durchaus brisanten Themen zu äußern (z. B. dem Holocaust in *Бабий Яр*), ohne mit dem System zu brechen. Das Gedicht *Письмо к Есенину*, aus dem Kibirov das Epochenmotto wählt, hält an einer idealisierten Vorstellung von der Existenz des sowjetischen Literaten fest. Das Hauptproblem sei, dass es „keinen Lenin“ mehr gebe; eben diese Losung „*Нет Ленина. Вот это очень тяжко*“ übernimmt Kibirov als Motto in seinen Text. Literarische Pendants zu Lenin sieht Evtušenko in den „wahren“ Dichtern (Puškin, Majakovskij, Esenin). Ihrer engagierten Dichtung will er nachfolgen und wie sie eine gesellschaftliche Vorreiterrolle einnehmen, obwohl die zeitgenössische Situation den Schriftsteller auf die Rolle eines die Parteivorgaben ausführenden Organs beschränken wolle. Der

Glaube an die Idee des Kommunismus und an die Reformierbarkeit des Systems ist in *Письмо к Есенину* aber intakt.[504] Mit dieser Loyalität waren Evtušenko und die sog. шестидесятники aus Sicht des *underground* Kollaborateure.[505]

Um die Rolle der systemtreuen Kritiker geht es noch einmal in Str. 6–7:

> **Летка-енка**[506] ты мой Евтушенко!
> **Лонжюмо** ты мое, **Лонжюмо**!
> **Уберите** же **Ленина с денег**,
> И слонят уберите с трюмо!
>
> Шик-модерн, **треугольная груша**,
> Треугольные стулья и стол!
> Радиолу веселую слушай,
> Буги-вуги, футбол, комсомол!

Spöttisch wird in Str. 6 der Name Evtušenko mit dem Titel eines Kinderliedes gereimt. Gleich drei Referenzen verweisen auf seinen Dichterstarkollegen Andrej Voznesenskij: Zweimal wird dessen Propaganda-Poem *Лонжюмо* (1962–1963[507]) erwähnt. In Str. 6 sowie in Str. 27 und 31 finden sich Zitate aus dem Gedicht *„Я не знаю, как это сделать…“* (1965), das vor einer Profanierung Lenins warnt und ein ähnlich naives, idealistisches Bekenntnis beinhaltet wie Evtušenkos *Письмо Есенину*. Bei Kibirov heißt es: „**Уберите** же **Ленина с** трешек!“ (IV, 27) bzw. „**Уберите** вы **Ленина** только / **с денег – он для сердец и знамен**!“ (IV, 31). Voznesenskij wird dadurch erneut wenig schmeichelhaft als ideologischer Panegyriker charakterisiert, dessen Kritik, obwohl der Text von den Behörden zensiert wurde, im Grunde systemtreu bleibt.[508] Nach

---

[504] Vgl. die Interpretation in Скоропанова, И. С.: Русская постмодернистская литература, 365: „иронизируя над иллюзиями шестидесятников по поводу святости революционных идеалов, лишь искаженных будто бы сталинизмом.“

[505] Von den Behörden wurde Evtušenkos Gedicht aber offenbar kritisch bewertet, denn es fehlt in den sowjetischen Gesamtausgaben (z. B. Евтушенко, Евгений: Собрание сочинений [1983–1984]) und kursierte im Samizdat (Антология самиздата. Неподцензурная литература в СССР. 1950-е – 1980-е. Сост.: В. В. Игрунов. В 3 т. М.: Международный институт гуманитарно-политических исследований 2005. Т. 1,2. 39–41).

[506] Lied und Tanz für Kinder (M.: finnischer Komponist Rauno Lechtinen, russ. Text: Michail Pljackovskij): Песенник анархиста и подпольщика.

[507] Вознесенский, Андрей: Собрание стихотворений. В 3 т. М.: Художественная литература 1983–1984. Т. 1. 377–386. 1911 leitete Lenin in dem französischen Städtchen Longjumeau eine Parteischule. Voznesenskij figurierte schon in *Когда был Ленин маленьким 5* (*Общие места*) als Autor dieses propagandistischen Textes, erneut in *Солнцедар* (*Парафразис*).

[508] Im Bezugstext heißt es: „**Уберите Ленина с денег**, / **он – для сердц**а **и** для **знамен**.“ Das Gedicht findet sich nicht in den Ausgaben Вознесенский, Андрей: Собрание стихотворений [1983–1984] oder Вознесенский, Андрей: Собрание сочинений. В 5 (7) т. М.: Вагриус 2000–2009, ist jedoch im Internet belegt. Das Zitat sowie Angaben zur

solchen ideologischen Texten findet in *Сквозь прощальные слезы* auch sein Gedichtband *Треугольная груша. Сорок лирических отступлений из поэмы* von 1962 (Str. IV,7) Erwähnung, der durch eine USA-Reise inspiriert wurde und für die Faszination des Westens steht.[509] Die avantgardistisch anmutende titelgebende Dreiecksform der Lampen in der New Yorker U-Bahn[510] wird bei Kibirov allerdings in einen Design-Trend eingeordnet und durch die Nähe zum Konsum profaniert (Str. 7: „Шик-модерн, треугольная груша, / Треугольные стулья и стол!“). Voznesenskij, der die Gegensätze sowjetische Propaganda, avantgardistisches Experiment sowie das Interesse am Westen vereint, charakterisiert den opportunistischen Eklektizismus der Tauwetterzeit, der im Zentrum von Kibirovs Epochenkonzeption steht. Man bedient sich verschiedener Kulturgüter, ohne tieferen Bedeutungen und Widersprüchen Rechnung zu tragen. Auffallend ist in Kap. IV – anders als in Kap. I und II –, dass keine intertextuellen Referenzen aus einer antagonistischen Gegenkultur vertreten sind,[511] sondern nur Verweise auf (erlaubte) westliche Kulturprodukte. So stehen in Str. 7 Boogie-Woogie, Fußball und Komsomol ohne Reibungen nebeneinander.

Wie in den vorherigen Kapiteln lohnt ein Blick auf den Kapitelschluss. Hier verdichten sich Verweise auf unpolitische Lieder über die Liebe (zusätzlich kursiv gesetzt), zwischen denen einzelne sowjet-enthusiastische Motive aufscheinen. Denkt man an die tragischen Szenen, mit denen Kap. I und II schließen, oder das Schweigen in Kap. III, ist dieser Ausklang unspektakulär:

Вьется переходящее знамя –
Семилетке салют боевой.
И гляжу я вам вслед со слезами –
Ничего-то **в** вас **нет**, ничего![512]

Трынь да брынь – вот и вся ваша смелость!
На капустник меня не зови!
Но ***опять во дворе*** – что ж тут делать –
Мне ***пластинка поет***[513] о любви!

Publikationssituation in Душенко, Константин: Большой словарь цитат и крылатых выражений. М.: Эксмо 2011. 152, Nr. 199. Ebd. heißt es, dass die sowjetische Zensur die Publikation des Textes behindert habe.

[509] Вознесенский, Андрей: Собрание стихотворений [1983–1984]. Т. 1. 81–142.

[510] Kampfe, Alexander: Andrej Wosnessenskij. Herkunft und Ansatz. In: Wosnessenkij, Andrej: Dreieckige Birne. Dreißig lyrische Abschweifungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963. 75–88. 75.

[511] Vgl. Скоропанова, И. С.: Русская постмодернистская литература, 365.

[512] Lied *„А у нас во дворе...“* (1962, T.: Lev Ošanin; M.: A. Ostrovskij): Песенник анархиста и подпольщика.

[513] Lied *„И опять во дворе...“*, aus dem gleichen Liedzyklus von Ošanin und Ostrovskij, ebenfalls 1962: Песенник анархиста и подпольщика.

И **навстречу заре**[514] уплывая,
По далекой реке Ангаре,
Льется песня от края до края!
И ***пластинка поет во дворе***!

И **пока**мест **ходить я умею**,
И **пока я умею дышать**.[515]
Чуть прислушаюсь – и онемею!
Каблучки по асфальту **стуч**ат![516] [V. 37–40]

Die Sicht auf das Tauwetter bzw. die Tauwetter-Generation ist kritisch, wenn die Gründe im Text auch vage bleiben. In Str. 37–38 wird der Ihr-Gruppe Leere vorgeworfen: „Ничего-то в вас нет, ничего!“ (im Lied *„А у нас во дворе...“* wird so allerdings die unerklärliche *Faszination* für eine Frau beschrieben[517]), „Трынь да брынь – вот и вся ваша смелость!“. Bei der „Leere“ scheint es sich v. a. um die Oberflächlichkeit zu handeln, die sich im oben beschriebenen opportunistisch-eklektischen Kulturkonsum zeigt. Dadurch, dass in den Str. 37–40 von ideologischen Texten immer wieder zu Zitaten aus Liedern über die Jugend und die Liebe gewechselt wird, werden die unpolitischen Texte als eigentliche Attraktion des Tauwetters markiert. Der Sprecher empfindet gegenüber dieser auf fröhlichen Konsum ausgerichteten, unkritischen Jugendkultur eine Art von Hassliebe.

Kap. V: Erosion und Neuanfang

In Kapitel V geht die Sowjetkultur in der Stagnationszeit schließlich ihrem Zerfall entgegen. Diese Tendenz zeigt sich schon im Motto, einem Zitat aus Anna Achmatovas Gedicht *Мужество*, das während des Zweiten Weltkrieges entstanden war (1942).[518] Dass Kibirovs Wahl auf die verspätet zu offizieller Anerkennung gelangte[519] Achmatova (1889–1966) und das bewährte Weltkriegsthema fiel, versinnbildlicht den Mangel an jungen Talenten. Anders als im Tauwetter gibt es keinen Enthusiasmus der Jugend für die sozialistische

---

[514] Lied *Комсомольцы* (1948, T.: Lev Ošanin; M.: A. Ostrovskij): Советская музыка; Русские советские песни (1917–1977), 317–318.

[515] Lied *Песня о тревожной молодости* (1958, T.: Lev Ošanin; M.: Aleksandra Pachmutova): Песенник анархиста и подпольщика; Русские советские песни (1917–1977), 321–322.

[516] Lied „А у нас во дворе...“, siehe Fn.[512].

[517] Siehe Fn.[512]: „Я гляжу ей вслед: / **Ничего в** ней **нет**, / А я все гляжу, / Глаз не отвожу…“

[518] Ахматова, Анна: Сочинения. Т. 1, 208–209.

[519] Feinstein, Elaine: Anna of All the Russias. The Life of Anna Akhmatova. London: Weidenfeld & Nicholson 2005. Z. B. 261.

Gegenwart mehr.[520] In Achmatovas Gedicht geht es um den Kampf gegen Nazideutschland, der als Ringen für Erhalt und Bewahrung der russischen Kultur beschrieben wird. Kibirov wählt als Motto jedoch nicht das zum geflügelten Wort gewordene Bekenntnis zur russischen Sprache („И мы сохраним тебя, русская речь, / Великое русское слово“), sondern den Hinweis auf die anbrechende Entscheidungsstunde: „Час мужества пробил на наших часах“. In *Сквозь прощальные слезы* wird allerdings kein Sieg über den Feind folgen, sondern der Niedergang.

Die meisten im Text aufscheinenden Bezüge gehen auf die 1920er und 30er Jahre zurück und illustrieren damit den über das gewählte Motto bezeichneten Grundkonflikt. Dieser kulturelle Bankrott zeigt sich in den Str. 17–23 deutlich, wobei die überalterten Zitate von Motiven der Niederlage, Vergeblichkeit, Ausweglosigkeit gerahmt sind (alle Hervorhebungen von mir; M. R.):

И могучим кентавром взъярился
(это Пригов накликал беду!),
Рональд Рейган на нас навалился!
Спой мне что-нибудь, хау ду ю ду!

Рональд Рейган – **весны он цветенье**!
Рональд Рейган – **победы он клич**![521]
Ты уже потерпел пораженье,
Мой Черненко Владимир Ильич!

Значит, сны Веры Палны[522] – не в руку,
Павка с Павликом[523] гибли зазря,
Зря Мичурин продвинул науку,[524]
Зря над нами пылала заря!

И **кремлевский мечтатель**[525] напрасно
Вешал на уши злую лапшу
Ходокам и английским фантастам,
И напрасно я это пишу!

---

[520] Скоропанова, И. С.: Русская постмодернистская литература, 365 spricht allgemeiner von der Restauration der Nach-Tauwetter-Zeit.

[521] Bei den fett unterlegten Stellen handelt es sich um Zitate aus dem Lied *Песнь о Ленине* (1955, T.: D. Kameneckij; M.: A. Cholminov), Text und Audio: Советская музыка.

[522] In Černyševskijs Roman *Что делать?* (entst. 1862–1863) imaginiert Vera Pavlovna in Träumen die Zukunft, u. a. das Leben in der kommunistischen Utopie.

[523] Pavel Korčagin aus Nikolaj Ostrovskijs Roman *Как закалялась сталь* (entst. 1932) sowie Pavlik Morozov.

[524] Der Wissenschaftler Ivan Vladimirovič Mičurin (1855–35), Pionier bei der Zucht von neuen Kulturpflanzen.

[525] So betitelte H. G. Wells (der „englische Phantast“ des übernächsten Verses) in seiner Reisereportage *Россия во мгле* (1920) das Kapitel über Lenin.

И **другого пути у нас нет**у!
Паровоз наш[526] в тупик прилетел,
На запасном пути беспросветном
Бронепоезд напрасно ревел![527]

Остановки **в коммун**е не будет![528]
Поезд дальше вообще не пойдет!
Выходите, дурацкие люди,
Возвращайтесь, родные, вперед.

Все ведь кончено. Хлеб с маргарином,
Призрак бродит по Африке лишь.[529]
В два часа подойди к магазину,
Погляди и подумай, малыш. [Str. 17–23]

In Str. 17 werden übrigens Prigov – mit seiner Figur Ronald Reagan – sowie Kibirov selbst mit Černenko als (siegreiche) Vertreter der antagonistischen Gegenkultur erwähnt (siehe Kap. 3.3). Auch die Zitate aus dem Lied *Песнь о Ленине* in Str. 18 stellen eine Selbstreferenz dar, sie erinnern an Kibirovs gleichnamiges Gedicht aus dem Buch *Рождественская песнь квартиранта*, das aus dem gleichen Bezugstext zitiert.[530]

Nach dieser Proklamation des kulturellen Bankrotts weicht Kap. V von dem vertrauten Schema ab. Das Montieren intertextueller Bezüge endet, und es beginnt eine Auflistung von (laut Text: eigentlich lächerlichen) Realien der Stagnationszeit, die an die Aufzählungen im Prolog von *Сквозь прощальные слезы* erinnert. Betrachten wir die diesen zweiten Kapitelteil rahmenden Strophen:

Как-то грустно, и как-то ужасно.
Что-то будет у нас впереди?
Все напрасно. Все очень опасно.
Погоди, тракторист, погоди!..

Мне б злорадствовать, мне б издеваться
Над районной культуры дворцом.
[…] [Str. 24–25]

Над дебильною мощью Госснаба
Хохотать бы мне что было сил –
Да некрасовский скорбный анапест
Носоглотку слезами забил. [Str. 29]

---

[526] Lied *Наш паровоз* (1922): Песенник анархиста и подпольщика.

[527] Lied *Песня о Каховке*, siehe Fn.[438] (S. 133).

[528] Ebenfalls *Наш паровоз.*

[529] Anfang des *Kommunistischen Manifests*.

[530] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 77–79.

Die Haltung des Sprechers angesichts des sich vollziehenden Zusammenbruchs wirkt ambivalent. Die beschriebene Implosion weckt keine spontane Schadenfreude, sondern Traurigkeit und Besorgnis („Как-то грустно, и как-то ужасно“), v. a. hinsichtlich der Zukunftsperspektive. Am Ende von Str. 29 ist von Tränen die Rede, die den Lachreflex behindern. Das Bild der verstopften Nase bringt zwar vordergründige Komik mit sich und signalisiert – wie schon erwähnt – Distanz zur staatsbürgerlichen Dichtung, jedoch durchzieht das Motiv des Weinens, das schon im Titel *Сквозь прощальные слезы* präsent ist, den Gesamttext und charakterisiert einen zentralen Aspekt des Umgangs mit der sowjetischen Vergangenheit. Spott und Abschiedsschmerz, Ironie und Ernst sind vermischt.

Kapitel V schließt mit Nonsensversen, die die Katastrophe repräsentieren. Die hier anklingenden Verweise auf die ferne Vergangenheit (Realien der petrinischen Zeit, Stammesnamen, Landschaftsmotive) zeichnen eine kulturelle *tabula rasa*, auf der neu aufgebaut werden muss. Am Ende steht ein Vers aus einem Kinder-Zungenbrecher, der den absoluten Nullpunkt darstellt, vielleicht aber auch als Keimzelle für eine neue Literatur dienen kann.

Все ведь кончено. Значит – сначала.
Все сначала – Ермак да кабак,
Чудь да меря, да мало-помалу
Петербургский, голштинский табак.

Чудь да меря. Фома да Емеля.
Переселок. Пустырь. Буерак.
Все ведь кончено. Нечего делать.
Руку в реку. А **за руку** – **рак**.[531] [Str. 30–31]

[531] „Ехал Грека через реку / видит Грека – в реке рак! / Сунул Грека **РУКУ в реку**, / **Рак за РУКУ** Греку цап!“ (im Internet finden sich diverse Belege).

4.2.5. Kollektives Erinnern, individuelle Kommentierung, persönliches Einfühlen

Ähnlich wie bei dem Zyklus *Рождественские аллегории* handelt es sich bei *Сквозь прощальные слезы* um einen Verstext mit komplexer Gestaltung der Erzählperspektive. *Сквозь прощальные слезы* ist ein Versuch, eine Form der literarischen Memoria zu konzipieren, die sowohl kollektive Erinnerungen abbildet als auch individuelle Bezüge herstellt, die auf den Autor verweisen.

Den Eindruck von Kollektivität verdankt *Сквозь прощальные слезы* vor allem der Dichte an intertextuellen Referenzen in den historischen Kapiteln. Die Zitate und Anspielungen machen sich im Text als semantische Anomalien bemerkbar, als scheinbar unklare Stellen und assoziative Sprünge, die nur kundige Leserinnen und Leser nachvollziehen können. Ohne eine aktive Mitwirkung ist der Text unfertig.[532] Dabei ist davon auszugehen, dass der einzelne Textrezipient bzw. die Textrezipientin vor dem Hintergrund der jeweiligen individuellen Erfahrung unterschiedliche Referenzen wahrnimmt, sie unterschiedlich versteht und jeweils anders auf Kibirovs Text rückprojiziert. Durch die ausgeprägte Intertextualität gewinnt der Text also eine grundsätzliche Bedeutungsunschärfe und -offenheit, ohne allerdings in intertextuelle Splitter zu zerfallen, die willkürlich gedeutet werden könnten. Strukturen wie der musikgeschichtliche Abriss der Kapitelanfänge oder die Mottos dienen als zentripetale Stabilisatoren, die Interpretationslinien vorgeben und der zentrifugalen intertextuellen Dezentrierung entgegenarbeiten.[533] Dabei wird der idealen zeitgenössischen Leserschaft bei der Rezeption bewusst, wie präsent die eingearbeiteten Kulturzitate und wie groß die eigene Teilhabe an diesem kollektiven Erinnerungsbestand ist. Dass es sich bei auffallend vielen der in Kibirovs intertextueller Collage aufscheinenden Zitate um Lieder – die populärste Darbietungsform von Dichtung – handelt, verstärkt den kollektiven Nachhall.[534]

Die Liedkomponente manifestiert sich in den leitmotivischen Appellen, die zum Singen auffordern. Sie finden sich nicht nur im jeweils ersten Vers der Ka-

---

[532] Нурмухамедова, Р. А.: Лирический субъект в поэзии Тимура Кибирова, 71 verwendet die Metapher einer Partitur: „Поэма, таким образом, становится партитурой, которую читатель должен разыграть в своем сознании, по-своему воспринимая концепты эпохи, данные в поэме, и, основываясь на своем эстетическом опыте, выстроить свой текст этой поэмы."

[533] Vgl. Rutz, Marion: Die Bändigung der kulturellen Vielfalt, 212. Нурмухамедова, Р. А.: Лирический субъект в поэзии Тимура Кибирова, 120 verwendet die Metaphern der zentripetalen und zentrifugalen Kräfte in Bezug auf die intertextuelle Dezentrierung des „lyrischen Ich" und die Konzentration „lyrischer" Emotion.

[534] Übrigens wurden Teile von *Сквозь прощальные слезы* (*Вступление*, *Глава II* und *Лирическая Интермедия*) von Petr Koševel vertont. Im Netz finden sich diverse Versionen.

pitel, wo sie – wie schon erläutert – Stationen der Musikgeschichte markieren, sondern wiederholen sich im Kapiteltext in unterschiedlichsten Adressierungen, in Kapitel I z. B. gut ein Dutzend Mal:

I,1 *Спой* же песню мне, Глеб Кржижановский!
I,2 *Спой* мне песню, парнишка кудрявый,
I,10 *Пой* же, пой, обезумевший Павка,
I,11f. *Пой* же, пой о лазоревых зорях, / […] *Пой* же, *пой*, мое горькое горе,
I,13f. *Пой*, селькор, при лучине своей, / *Пой*, придуманный, пой, настоящий
I,29 *Спой* мне тихо, а я подпою.
I,30f. *Спой* мне песню: Гренада, Гренада, / *Спойте*, мертвые губы: Грена…

Man kann nach konkreten Prätexten suchen, auf die dieses Motiv zurückgehen könnte, etwa auf das Lied *Песня о первом пионерском отряде* (1964; T.: Sakko Runge, M.: Aleksandr Doluchanjan)[535] oder *Веселый ветер* (1936; T.: Vasilij Lebedev-Kumač, M.: Isaak Dunaevskij).[536] Nurmuchamedova nennt mit Esenins *„Пой же пой на проклятой гитаре...“* und Michail Isakovskijs *„Спой мне, спой Прокошина...“* weitere mögliche Bezüge.[537] Man kann sogar bei den Wurzeln des Epos ansetzen,[538] Gnedičs kanonische Übersetzung der *Illias* beginnt bekanntlich mit „Гнев, богиня, вос**пой** Ахиллеса“.[539] Einen konkreten Referenztext zu eruieren, erweist sich als unmöglich (es könnte jeder oder auch alle zusammen sein) und ist wohl auch nicht notwendig. Die Funktion des Appells besteht vorrangig in der Schaffung einer lockeren Struktur, die die assoziativ zusammengesetzten Textsplitter verbindet, sowie in der Betonung der allgemeinen Liedhaftigkeit des Textes im Sinne einer intertextuellen Präsenz von populärem Kulturgut.

Kibirov führt die ursprüngliche Idee zu *Сквозь прощальные слезы* übrigens auf ein sowjetisches Liederbuch (*песенник*) zurück.[540] Die einzelnen Kapitel sollten die Gliederung der Vorlage abbilden. Das Intermedium war ursprünglich als Pendant zu dem Liederbuchkapitel mit Volksliedern und Romanzen des 19. Jahrhunderts gedacht und sollte den Text im Sinne einer Reintegration in die prärevolutionäre Kultur abschließen.

---

[535] Песенник анархиста и подпольщика: „**Спой песню**, как бывало, / Отрядный запевала, / А я ее тихонько подхвачу.“

[536] Песенник анархиста и подпольщика; Русские советские песни (1917–1977), 176–177: „А ну-ка, **песню** нам про**пой**, веселый ветер, / Веселый ветер, веселый ветер!“. Siehe Лекманов, Олег & Team LJ: Опыт коллективного комментария, 04.04.2005.

[537] Нурмухамедова, Р. А.: Лирический субъект в поэзии Тимура Кибирова, 72.

[538] Nach Нурмухамедова, Р. А.: Лирический субъект в поэзии Тимура Кибирова, 68; 133.

[539] Siehe den in Fn.[536] genannten Blog-Eintrag.

[540] So im persönlichen Gespräch am 13.05.2007 in Moskau.

Neben *Сквозь прощальные слезы* gibt es ein weiteres Gedicht Kibirovs, das über das Motiv des Singens und populäre intertextuelle Referenzen eine historische Retrospektive entwirft: *„Спой мне песню, про все что угодно ...“* aus dem Buch *Общие места* stellt eine Protoversion von *Сквозь прощальные слезы* dar.[541] Strophen, Reime, Metrum sind identisch mit der Form der historischen Kapitel, es finden sich ähnliche Topoi und Zitate. Das Gedicht umfasst allerdings nur 14 Strophen, die primär aus der Stalinzeit schöpfen.

In den intertextuell dichten Kapiteln von *Сквозь прощальные слезы* fungiert die in der 1. Person Singular auftretende Sprecherinstanz als eine Art Medium, durch das die jeweilige Epoche sich artikuliert. Nurmuchamedova spricht passend von einem „proteischen Bewusstsein“ (протеическое сознание),[542] nach dem Gestaltwandler aus der griechischen Mythologie. Weiterhin sieht sie in *Сквозь прощальные слезы* ein „lyrisches Wir“, das sie als chorhaftes Bewusstsein der jeweiligen Epoche versteht. Vor dem Hintergrund von Erkenntnissen der sogenannten Historischen Poetik (als Begründer gilt Aleksandr Veselovskij, 1838–1906)[543] zieht sie Parallelen zur frühen griechischen Lyrik (der Literatur der sog. „synkretistischen Epoche“), die noch keinen individuellen Autor kannte und ein Kollektiv als Ich sprechen ließ,[544] sowie zum Volkslied, das sowohl Sängerin und Sänger als auch den Zuhörerinnen und Zuhörern etwas über sich selbst mitteile.[545]

Die Idee, dass in *Сквозь прощальные слезы* eine Dimension des gemeinsam sprechenden und fühlenden Chors vorhanden ist, lässt sich nicht nur aus den synkretistischen Anfängen der Lyrik, sondern auch aus den Tragödien-Bezügen herleiten.[546] Bekanntlich entstand die Tragödie durch das Hinzutreten des Protagonisten zu Chorliedern (Dithyramben). *Сквозь прощальные слезы* ließe sich also als eine Urform (bzw. innovative Variante) der Tragödie lesen, in der abgetrennte Schauspieler-Parts fehlen. In der klassischen Tragödie konnte der Chor als Handlungsträger sowie auch als Erzähler oder „lyrisches Ich“ fungieren; Käppel spricht vom Chor sogar explizit als einem in die dramatische Gattung

---

[541] Кибиров, Тимур: Стихи, 615–617.

[542] Нурмухамедова, Р. А.: Лирический субъект в поэзии Тимура Кибирова, 72, 105, 130.

[543] Nurmuchamedovas Ausgangspunkt ist S. N. Brojtmans Überblicksdarstellung *Историческая поэтика* (2001), neu aufgelegt als: Бройтман, С. Н.: Историческая поэтика. (=Теория литературы. Под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 2.) 3-е изд., стереоти. М.: Academia 2008.

[544] Нурмухамедова, Р. А.: Лирический субъект в поэзии Тимура Кибирова, 126–131.

[545] Нурмухамедова, Р. А.: Лирический субъект в поэзии Тимура Кибирова, 137: „Русская народная лирика не столько «создается», сколько исполняется. Место автора заступает в ней исполнитель. […] Певец поет о себе, слушатель слушает о себе же.“

[546] Erste Überlegungen in Rutz, Marion: Die Bändigung der kulturellen Vielfalt, 213–214.

übernommenen Element der Lyrik.[547] Dabei führe der Tragödienchor im Unterschied zur Lyrik eine Doppelexistenz, da er einerseits zur fiktionalen Welt gehöre (z. B. als Gruppe alter Frauen), andererseits von außen auf das Geschehen blicke.[548] Auch diese Ansätze lassen sich auf Kibirovs Gestaltung der Sprecher-Instanz übertragen, die zwischen Rolle und Narrator / Sprecher steht bzw. wechselt. Die kollektive Chor-Komponente kann man dabei in den intertextuell generierten Stimmen *im Text* verorten (so Nurmuchamedova, die den „neosynkretistischen" Chor in der Intertextualität realisiert sieht[549]), oder aber *bei der imaginierten Leserschaft*, die die bekannten Zitate und gemeinsamen Erinnerungen nachvollzieht bzw. mitspricht. Im zweiten Fall wäre die Lektüre des Textes eine Art therapeutische (Gruppen-)Sitzung.

Dass *Сквозь прощальные слезы* über weite Strecken als kollektiver Text wahrgenommen wird, liegt auch daran, dass das „Ich"[550] gerade in den zentralen historischen Kapiteln über weite Strecken als rein performative Instanz auftritt, die keine eigenen Erlebnisse oder Erinnerungen wiedergibt, sondern Zitate und Rollen nachspricht. Erzähltempus ist das Präsens, und das „Ich" interagiert mit diversen (intertextuell motivierten) Personen. Es wirkt somit wie ein Teil der erzählten Welt, d. h. es tritt als diegetischer Erzähler auf. Bei dieser Teilnahme handelt es sich jedoch um eine metaliterarische Fiktion, denn es ist offensichtlich, dass der Sprecher zumindest einige Epochen der Sowjetgeschichte nicht

---

[547] Käppel, Lutz: Die Rolle des Chores in der Orestie des Aischylos. Vom epischen Erzähler über das lyrische Ich zur *dramatis persona*. In: Riemer, Peter; Zimmermann, Bernhard (Hgg.): Der Chor im antiken und modernen Drama. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 1998. 61–88. 65 „[Es] kann kein Zweifel daran bestehen, daß es sich in beiden Gattungen [Chorlyrik und Tragödie; M. R.] grundsätzlich um dasselbe Phänomen handelt, bzw. daß – schon rein phänomenologisch – der Chor der Tragödie nichts anderes ist als ein in die *dramatische* Gattung integriertes Element der *lyrischen* Gattung." (Hervorhebung M. R.)

[548] Käppel, Lutz: Die Rolle des Chores in der Orestie des Aischylos, 66–67.

[549] Нурмухамедова, Р. А.: Лирический субъект в поэзии Тимура Кибирова, 131.

[550] Die Übertragung von Konzepten der Erzähltextanalyse hat bei der Frage, wer genau spricht, Klarheit geschaffen, vgl. mit dem früheren Beschreibungsversuch: Rutz, Marion: Die Bändigung der kulturellen Vielfalt, 215–216. Нурмухамедова, Р. А.: Лирический субъект в поэзии Тимура Кибирова untersucht das „lyrische Subjekt" im Rahmen der Lyriktheorie. Ihr Theorieteil (9–20) basiert auf russisch- und (älterer) deutschsprachiger Sekundärliteratur. Die Idee einer Skala „lyrischer Subjektivität", auf der Autor bzw. Erzähler, ‚lyrisches Ich', ‚lyrischer Held' sowie ‚Rollen-Maske' (ролевая маска, in Rollengedichten) zu finden sind, geht ursprünglich auf Boris Korman zurück und wurde u. a. von Samson Brojtman, auf den sich Nurmuchamedova häufig bezieht, rezipiert (siehe Rutz, Marion: „Wohin gehört das Gedicht?" und „Wer spricht es?", Teil 4.1). In Bezug auf Kibirov favorisiert sie den Terminus ‚lyrische Person' (лирический персонаж), eine Verbindung von Rollen-Maske und lyrischem Ich (u. a. 75, 143, 146), was jedoch nur bedingt zur begrifflichen Präzision beiträgt und nicht für alle Kapitel zutrifft.

realt miterlebt hat (s. u.) und nicht unvermittelt von eigenen Erlebnissen erzählt, sondern Kulturzitate wiedergibt.

Daher verwundert es nicht, dass das „Ich“ antagonistische Positionen bzw. Rollen einnimmt,[551] was insbesondere in Kap. I und II zu spüren ist. Hier spricht es bald als Kommunist (z. B. Str. I,2–3; I,17), bald als Weißgardist (Str. I,22) oder sich prostituierende Emigrantentochter (Str. I,16), bald als überzeugter Stalinist (Str. II,16), bald als Gulag-Häftling (Str. II,27; Str. II,29–31).[552] Einige dieser Identifikationen sind unmittelbar durch die Prätexte bedingt. So stammt in Str. I,16 das Possessivpronomen der 1. Person Singular aus einem „Ganovenlied“ (блатная песня), in dem eine Frau ihr bitteres Los beklagt. Bei Kibirov heißt es (Hervorhebungen von mir; M. R.):

> И поет, что **поломаны крылья**,
> Жгучей **болью** всю **душу свело**,
> **Кокаина серебряной пылью**
> **Вс**ю **дорог**у *мою* **замело**![553]

Dass die reale Leserschaft solche Unterscheidungen vornimmt, wo eine Form nur übernommen ist oder das „ich“ oder „wir“ sich unmittelbar auf den Sprecher bezieht, ist aber nicht zu erwarten. Die 1. Person wird summarisch als Indikator für das allgemeine Anlegen intertextueller Masken wahrgenommen.

Weitaus häufiger als Identifikationen, die über die Verwendung von Pronomina der 1. Person Singular und auch Plural erfolgen, sind jedoch Fälle, in denen ein als „du“ oder „ihr“ betiteltes Gegenüber angesprochen wird. Einige dieser Adressierungen erfolgen über die schon erwähnten Sing-Appelle z. B. in Str. IV, 33 (Kursive von mir; M. R.):

> *Спой* же песню, стиляжка дурная,
> В брючках-дудочках, с конским хвостом,
> *Ты* в душе-то ведь точно такая.
> *Спой* мне – ах, это, брат, о другом!

---

[551] Нурмухамедова, Р. А.: Лирический субъект в поэзии Тимура Кибирова, 120–121 geht von einer Spaltung in eine Sphäre des „lyrischen Ich“ und des „lyrischen Du“ aus. Ihre Folgerung, dass das Du im Bereich der offiziellen Zitate verortet sei, während die Ich-Prätexte aus dem inoffiziellen Bereich stammen, ist allerdings nicht zutreffend. Gegenbeispiele finden sich z. B. in Str. I,28 (die 1. Person Singular ist mit dem offiziellen Lied *Прощальная комсомольская* verbunden); Str. I,19 (Weißgardisten werden in der 2. Person Plural angesprochen). Der Text sträubt sich gegen eine genaue Zuordnungen der Positionen, siehe Rutz, Marion: Die Bändigung der kulturellen Vielfalt, 216.

[552] In Kapitel IV, insbesondere jedoch in Kapitel III und V sind die Perspektivwechsel weniger ausgeprägt. In Kapitel III spricht unmittelbar das „Ich“, statt Zitaten stehen überwiegend direkte Aussagen. Kapitel V wechselt gegen Ende komplett zur eigenen Stimme.

[553] Lied „*Перебиты, поломаны крылья…*“: Песенник анархиста и подпольщика: „Перебиты, **поломаны крылья**, / Дикой **болью** мне **душу свело**, / **Кокаина серебряной пылью** / **Вс**е **дорог**и **мо**и **замело**.“

Diese Hinwendungen zu einem Gegenüber ermöglichen es, ähnlich wie das distanzierte Berichten in der 3. Person, eine Position darzustellen, ohne zu explizieren, inwieweit der in der 1. Person Sprechende an ihr teilhat oder sie ablehnt. Das Verhältnis zu den jeweiligen imaginierten Dialogpartnern ist in *Сквозь прощальные слезы* dabei immer von einer gewissen Empathie gezeichnet, was sich in der häufigen Bezeichnung des Gegenübers mit dem Possessivpronomen „mein" zeigt, das Nähe signalisiert: „*Мой* мечтатель-хохол окаянный" (Str. I,12); „*Мой* буденовец, чоновец юный" (Str. I,14); „Пой, *мое* комсомольское племя" (Str. II,4) usw. (Kursive von mir; M.R.). Polemische Angriffe oder gar Beschimpfungen finden sich nicht.

Dennoch ist es nicht so, dass in *Сквозь прощальные слезы* nur zitiert wird, dass das „Ich" nur Rollen ausfüllt und über keine eigene Substanz verfügt, von der aus persönliche Wertungen ihren Anfang nehmen könnten.[554] In *Сквозь прощальные слезы* wird häufig die Semantik der Prätexte verändert, indem diese mit antagonistischen Zitaten kombiniert werden und / oder der Wortlaut abgeändert wird. Gerade die offiziellen Texte erhalten subversive Bedeutungen, so z. B. Str. I,23:

> **Никогда** уж **не будут рабами**
> **Коммунары** в сосновых гробах,
> В завтра светлое, в ясное пламя
> Вы умчались на красных конях!

Zitiert wird hier aus dem Bürgerkriegslied *Песня Коммуны* (1918 oder 1920; T.: Vasilij Knjazev, M.: Aleksandr Mitjušin),[555] das eine von vielen Variationen des heroischen Motivs liefert. Allerdings gewinnt der Prätext durch die textuelle Umgebung Ambivalenz. Der Heldenmut der Kommunarden führt bei Kibirov nicht in die Freiheit, sondern in den Tod, was die Metaphern ‚Fichtensärge' und ‚Flamme' prophezeien. Diese Motive passen wiederum zum historischen Kontext des Lieds: Der Autor Vasilij Knjazev wurde im Rahmen der Stalin'schen Säuberungen verurteilt und starb 1937 auf dem Weg ins Lager.[556] Der kommunistische Enthusiasmus des Bezugstextes wird durch das ergänzte Motiv der Revolution, die ihre Kinder frisst, unterlaufen.

---

[554] Скоропанова, И. С.: Русская постмодернистская литература, 366 sieht eine starke Tendenzhaftigkeit, insbesondere in der Auswahl von zitierten Texte bestimmter Autoren: „Кибиров точно так же идеологичен (с обратным знаком), как и его предшественники, четко следует схеме «наши – ваши»."

[555] Песенник анархиста и подпольщика; Русские советские песни (1917–1977), 36–37. Der gleiche Vers findet sich in Evtušenkos Poem *Братская ГЭС*, siehe Скоропанова, И. С.: Русская постмодернистская литература, 363.

[556] Полонский, Лазарь: Василий Васильевич Князев. // Распятые. Писатели – жертвы политических репрессий. Автор-сост.: Захар Дичаров. Выпуск 2: Могилы без крестов. СПб.: Всемирное слово 1994. 134–142. [=Библиотека Александра Белоусенко 16.01.2003, http://belolibrary.imwerden.de/wr_Dicharov_Raspyatye2_Knyazev.htm].

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, auf welcher narratologischen Ebene die Eingriffe eigentlich stattfinden. Klassisch wäre die Aufspaltung des diegetischen Erzählers in erzähltes und erzählendes Ich, wobei letzteres die früheren Handlungen und Gedanken kritisch kommentieren würde.[557] In *Сквозь прощальные слезы* ist es allerdings so, dass die Teilnahme am Textgeschehen über weite Strecken imaginär ist und die Handlung (wenn man von einer solchen sprechen kann) aus einer Kombination von intertextuellen Bezügen besteht. Insofern passt es besser, die Bedeutungsveränderungen zwischen den angenommenen Rollen (quasi den ‚zitierten Ichs') und dem Sprecher (dem ‚zitierenden Ich') zu lokalisieren, d. h. als Abweichung der Erzählerinstanz vom Zitat.

Neben solchen Eingriffen auf der Ebene des Sprechers existiert eine weitere Dimension der Interaktion. In den historischen Kapiteln wird an einigen Stellen auf biographische Fakten Bezug genommen, die die erzählte Welt mit der persönlichen Geschichte des Autors verlinken. (Damit wird sein Stellvertreter im Text – der Sprecher – zum Teil der erzählten Welt, d. h. diegetisch.) So ist in Strophe I,13 die Rede von Milas Großvater:

> Пой, придуманный, пой, настоящий
> Глупый дедушка *Милы моей*!

Gemeint ist Ljudmila [Kibirova], der sowohl *Сквозь прощальные слезы* wie auch die früheren Bücher gewidmet sind. Dem Nachnamen (dem literarischen Pseudonym „Kibirov" in seiner femininen Variante) nach handelt sich um eine mit dem Autor verbundene Person, die außerhalb der Fiktion steht und Teil der außertextuellen Realität ist. Ähnliche biographische Referenzen scheinen punktuell in den anderen Kapiteln auf (Hervorhebung von mir; M. R.):

> III,2: „Спой, *мой дядя* семнадцатилетний, / В черной раме на белой стене..."
> V,5: „*Я стою*, избежав семинара, / У пивного ларька поутру." [558]

Diese Vernetzung der Epochenporträts mit der Familiengeschichte und in Kap. V auch mit der eigenen Biographie ermächtigt in besonderer Weise zum Sprechen und verleiht den Aussagen Gewicht. Vom Leser wird der quasi auktorial legitimierte diegetische Sprecher als Zeitzeuge mit dem gleichen Erfahrungsho-

---

[557] Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie, 87. Нурмухамедова, Р. А.: Лирический субъект в поэзии Тимура Кибирова, 123–124 spricht, in Weiterführung von Bachtins Konzeptionen der Stimmen von Autor und Held im polyphonen Roman, von einem Auseinandertreten der Stimme von Autor und Held innerhalb der Instanz des lyrischen Subjekts und einer *inneren dialogischen Beziehung* zu sich selbst. Es gehe im Text um den Versuch des Autors, das eigene Bewusstsein zu dekonstruieren (124–125; 143–144). Sie unterscheidet punktuell zwischen einem „lyrischen Helden", der der jeweiligen Epoche zugehörig sei, und einem „lyrischen Subjekt", das aus der Perspektive der 1980er spreche (70).

[558] In Rutz, Marion: Die Bändigung der kulturellen Vielfalt, 217 wurde nur eine biographische Referenz (Str. I,13) vermerkt und die biographische Involvierung insgesamt als geringer bewertet. In Str. II,21 könnte eine weitere Reminiszenz vorliegen: „Это дедушка дедушку снова / На расстрел за измену ведет."

rizont, also als Teil der Wir-Gruppe, wahrgenommen und als glaubwürdig akzeptiert.[559] Die Chronologie der autobiographischen Bezüge (Großvater – Onkel – eigene Person) entspricht dabei dem ungefähren Alter des Poeten.

Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang, dass die fünf historischen Kapitel sich in ihrer Kommunikationsstruktur grundsätzlich von Einleitung, Lyrischem Intermedium und Epilog unterscheiden. Im Intermedium findet sich weniger ein Durchspielen von Prätexten und Rollen, als vielmehr ein Dialog eines klassisch „lyrischen" Sprechers (1. Person Singular) mit der konkreten Figur Mozart. Es klingen einige intertextuelle Bezüge auf die europäische und russische Literatur an, die sich dem Gespräch jedoch unterordnen. Diese Spezifik steht wohl auch hinter der Betitelung als *lyrisches* Intermedium, da hier das Ich als weder intertextuell noch figural gebrochene Stimme konzipiert ist.

Während in den fünf Kapiteln biographische Bezüge nur sporadisch eingestreut sind, ist in den Prolog- und Epilog-Teilen der Sprecher über weite Strecken mit dem realen Autor verknüpft. Es werden Personen genannt, die als Fakten von Kibirovs Biographie anzusehen sind, z. B. wird die Einleitung am Ende zum intimen Zwiegespräch mit Ljudmila (Kibirova):

> Пахнет дело мое, пахнет тело,
> Пахнут слезы, Людмила, мои. [Str. 20]

Der gesamte Prolog besteht aus einer Aufzählung von Gerüchen bzw. olfaktorisch geprägten Lokalitäten, denen zwar eine allgemeine Dimension zukommt,[560] die aber auch Lebensphasen des Autors zu spiegeln scheinen, etwa Momente der Kindheit:

> [Пахнет] Свежеглаженым галстуком алым,
> Звонким штандыром на пустыре,
> И вокзалом, и актовым залом,
> И сиренью у нас на дворе. [Str. 5]

Der Epilog klingt in der Fürbitte für reale (Freunde, Dichterkollegen, Alltagsbekanntschaften) und historische Personen (Puškin, Nikolaj Nekrasov, Černenko) sowie für Orte (der Moskauer Wohnbezirk, England, Italien, Amerika, Russland / Sowjetunion) aus. Einige der Adressaten sind aus anderen Texten Kibirovs bekannt, so dass man den Eindruck gewinnt, dass alle Namen in einer Beziehung zu dem Autor stehen. Man identifiziert in Str. 1–2 beispielsweise (Ljud-)Mila, Denis (Novikov), Sergej (Gandlevskij), sowie (Michail) Ajzenberg und (Lev)

---

[559] Vgl. Скоропанова, И. С.: Русская постмодернистская литература, 357. Sie erklärt Kibirovs große Popularität Anfang der 1990er folgendermaßen: „Возможно, какую-то роль сыграло введение в соц-артовские тексты лирического «я», о котором хочется сказать: «свой парень». В нем многие, несомненно, узнают себя, точнее, обстоятельства, в которых пришлось побывать […]."

[560] Vgl. die rege Kommentierung im Blog Лекманов, Олег & Team LJ: Опыт коллективного комментария.

Rubinštejn, letztere offenbar mitsamt Gattin (oder auch als Repräsentanten eines bestimmten Typus):

> Господь, благослови мою Россию,
> Спаси и сохрани мою Россию,
> В особенности – Милу и Шапиро.
> И прочую спаси, Господь, Россию.
>
> Дениску, и Олежку, и Бориску,
> Сережку и уролога Лариску,
> Всех Лен, и Айзенбергов с Рубинштейнами,
> И злую продавщицу бакалейную.

In *Сквозь прощальные слезы* gibt es also zwei Schichten, eine kollektiv-überindividuelle, die in den Kapiteln dominiert, und eine individuelle, auf den Autor rückbezogene, die in Intermedium, Prolog und v. a. im Epilog hervortritt.[561]

Dieses Hineinschreiben der eigenen Person in den Text bringt das Moment des authentischen Erlebens oder zumindest die (familiäre) Verstrickung in die Geschichte in den Blick. Momente des Nacherlebens finden sich auch in den Szenen am Ende von Kapitel I und II, in denen die Sprecher-Instanz sich als Teilnehmer am Bürgerkrieg oder Häftling „verkleidet“. Dies sind Hinweise darauf, dass *Сквозь прощальные слезы* nicht nur auf die rationale Analyse historischer Fakten bzw. textueller Spuren von Geschehnissen zielt, sondern dem emotionalen Einleben in die Vergangenheit eine wichtige Rolle zuweist.

4.2.6. Vergleichstext im Stil Prigovs: *Любовь, комсомол и весна*

Diese Besonderheit von *Сквозь прощальные слезы* tritt umso klarer hervor, wenn man den Text mit einem zweiten Geschichtspanorama Kibirovs vergleicht, nämlich mit *Любовь, комсомол и весна* (*Три послания*), ebenfalls aus dem Jahr 1987.[562] Inhaltlich und auch in gewisser formaler Hinsicht ähneln sich die beiden Werke: Auch hier wird in fünf Teilen ein Gesamtbild entworfen, das eine große Zahl historischer und kulturgeschichtlicher Details katalogisiert. Es gibt in *Любовь, комсомол и весна* ebenfalls Strukturen, die eine sinnhafte Ordnung und analytische Kommentierung leisten: An fixierten Positionen entstehen durch Äquivalenzen Längsschnitte, die Veränderungen sichtbar machen: die wech-

---

[561] Ähnlich spricht Нурмухамедова, Р. А.: Лирический субъект в поэзии Тимура Кибирова, z. B. 144 davon, dass Kibirovs lyrisches Subjekt eine typische und eine individuelle Dimension verbinde. In Prolog und Epilog gehe es um die persönlichen Vergangenheit (127, 135–136). Скоропанова, И. С.: Русская постмодернистская литература, 366 sieht im Epilog eine Hinwendung zum privaten Bereich.

[562] So die Datierung in der Auswahlpublikation Кибиров, Тимур: Избранные послания. Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 185–191.

selnden Namen kommunistischer Führer, verschiedene Repräsentationen des Bürgerkriegshelden Budënnyj, ideologische Schlüsseltexte.

Das formale Gesamtgerüst in *Любовь, комсомол и весна* ist jedoch ausgearbeiteter und weniger flexibel. Jede der jeweils vier Strophen ist nach exakt dem gleichen Muster aufgebaut, so dass der Eindruck von Eintönigkeit entsteht.[563] Das Narrativ ist zyklisch; anders als in *Сквозь прощальные слезы* läuft der Text nicht auf einen Endpunkt zu, sondern ließe sich beliebig um weitere Epochenbilder fortsetzten. An fixierten Positionen wiederholen sich in allen Teilen der Geschichtsretrospektive die gleichen Formeln, die die mechanische Aufzählung der epochentypischen Einzelinformationen rahmen: Die ersten und letzten Strophen nennen jeweils einen typischen Ort, an dem sich „Junge und Mädchen" – ein Liebespaar – aufhalten. Die zweiten Strophen zählen die jeweiligen Bedrohungen des Sowjetstaates durch Feinde auf, während die dritten Strophen die eigenen Erfolge nennen. Die Zeitbilder klingen in Strophe 4 alle mit Zukunftsoptimismus aus. Dieses Schema bleibt auch im fünften, dem Perestrojka-Teil, unverändert. Die zusätzlichen emphatischen Zeilen am Ende von Epoche V sind dabei wohl als ironischer Epilog zu lesen:

> И Ленин жив. И сладок поцелуй
> девичьих губ. И Ленин жив! И будут
> колбасы в магазинах, а в сердцах
> любовь и пламень молодости нашей!
> А Дмитрий Алексаныч тут как тут!

Wichtiger als individuelle Epochenbilder sind in *Любовь, комсомол и весна* die konstanten stereotypen Denkmuster. Die redundanten Formeln und die identische Struktur fordern eine rationale Analyse des Textes. Erzählt wird durchgehend in der 3. Person, ohne direkte Stellungnahmen oder subvertierende Eingriffe eines kommentierenden Sprechers.

Motto und Widmung stellen *Любовь, комсомол и весна* in einen expliziten Zusammenhang mit dem Konzeptualismus. Als Epigraph dient der erste Vers aus Sergej Gandlevskijs Gedicht *„Отечество, предание, геройство…"* (1983),[564] das die nostalgische Verklärung der sowjetischen Vergangenheit parodiert und auf formelhaften Redundanzen aufbaut (was für Gandlevskijs Poetik untypisch ist). Die Widmung an D. A. Prigov, die sich ebenfalls in Gandlevskijs Gedicht findet und von Kibirov quasi mitübernommen wurde, charakterisiert beide Texte als konzeptualistisch inspiriert. Der letzte Vers von *Любовь, ком-*

---

[563] Dieses feste Gerüst aus wörtlichen Wiederholungen und vordefinierten Inhalten kompensiert das Fehlen von Reimen und einer konstanten Anzahl von Versen, die normalerweise für die Wahrnehmung von Gedichtabschnitten als gleichförmigte Einheiten sorgen. Daher wird hier von ‚Strophen' gesprochen (vgl. Fn.[359], S. 96).

[564] Abgedruckt in Личное дело №_, 24–25; mit Datierung: Гандлевский, Сергей: Праздник. СПб.: Пушкинский фонд 1995. 97.

сомол и весна setzt einen weiteren Verweis auf Prigov. Der Schlusssatz „А Дмитрий Алексаныч тут как тут!“ (‘Und Dmitrij Aleksanyč ist zur Stelle!’), der in der frühsten fassbaren Version des Textes in der Rigaer Samizdat-Zeitschrift *Tret'ja modernizacija* 1989[565] fehlt und wohl später ergänzt wurde, lässt Kibirovs Gedicht kippen. Die explizite Referenz kennzeichnet es als Stilimitation, legt die von Prigov kopierten konzeptualistischen Verfahren offen[566] und dekonstruiert quasi die Dekonstruktion.

Während *Любовь, комсомол и весна* Prigovs Arbeit mit sowjetischen Klischees nachvollzieht und durch die metaliterarische Referenz auf ihn die Grenze der konzeptualistischen Retrospektive absteckt, geht *Сквозь прощальные слезы* trotz der Zitatdichte in eine nicht-konzeptualistische Richtung. Über die Analyse der Vergangenheit hinaus, die durch das reine Arrangieren von Referenzen geleistet wird, werden Eingriffe, d. h. explizite Kommentierungen, vorgenommen. Weiterhin gibt es einen expliziten Sprecher, der als pseudo-diegetische Instanz auch tragische Parts bekleidet (Kap. I, II) und / oder emotionale Involviertheit signalisiert (Kap. III, IV, V). Gerade in Prolog und Epilog erfolgt eine Rückbindung an den Autor. Derartige persönliche Spuren sind in *Любовь, комсомол и весна* nicht zu finden. Hier greift Prigovs Beschreibung des ursprünglichen Konzeptualismus, der Autor und Text trennt, während es später um Möglichkeiten der Präsenz des Autors im Text gehe.[567]

Любовь, комсомол и весна blickt aus einer unbeteiligten, analytischen Beobachterperspektive auf die Epochen; Ziel ist das Erkennen der Denkklischees und ihre kritische Hinterfragung. Dagegen kann man *Сквозь прощальные слезы* eine therapeutische Funktion zuweisen, welche auch eine emotionale Verarbeitung verlangt. Die verschiedenen Metaerzählungen vereinigen sich nicht zufällig unter dem Dach der Tragödie, die nach Aristoteles eine Reinigung durch emotionales Miterleben anstrebt. Eine solche Ausrichtung auf die Erweckung von Gefühlen ist dem Konzeptualismus fremd (vgl. die Aussagen von Kosuth und LeWitt in Kap. 2.3, S. 66f.).

---

565 Кибиров, Тимур: Когда был Ленин маленьким. // Митин журнал (1989) 25. [17–24] (РГБ 22 34/59-8); online: http://kolonna.mitin.com/archive/mj25/kibirov.shtml.

566 Strukturell ähnliche Prosaminiaturen finden sich etwa in: Пригов, Д. А.: Советские тексты. *Описание предметов* (89–99) definiert neun Gegenstände unter Verwendung von sich wiederholenden Formeln, die absurde Aussagen produzieren; in *Некрологи* (137–143) wird stereotyp das Verscheiden großer Schriftsteller beklagt.

567 Vgl. Пригов, Д. А.: Что надо знать, 419–420; siehe Kap. 2.3.3, S. 73f. Anders als in Rutz, Marion: Timur Kibirovs *Ljubov', Komsomol i vesna*, 150–151 sehe ich die persönlichen Bezüge auf Prigov sowie Kibirov selbst inzwischen nicht mehr als *prinzipiellen* Bruch mit dem *gesamten* Konzeptualismus, da auch in Texten Prigovs ähnliche Erwähnungen der eigenen Person oder konkreter Menschen aus dem Bekanntenkreis zu finden sind.

4.3. KAPITELRESÜMEE

Obwohl viele Gedichte Kibirovs den unter Gorbačev eingeschlagenen Reformkurs kritisch kommentieren, beschäftigen sich der Zyklus *Рождественские аллегории* (1986) und das Geschichtspanorama *Сквозь прощальные слезы* (1987) mit Themen, die sich unter die Schlagwörter „Umbau" (перестройка) und „Transparenz" (гласность) einordnen lassen. Die beiden Texte diagnostizieren eine Wertekrise der Gesellschaft und suchen nach einem Verhältnis zur jüngeren Geschichte. Die im vorliegenden Kapitel vorgenommene Verbindung der beiden auf den ersten Blick recht unterschiedlichen Werke wird durch die gemeinsamen Referenzen auf Vladimir Nabokov bestätigt.

Die Weihnachtsallegorien schildern durch Momentaufnahmen aus dem Leben von vier Personen den Zerfall zwischenmenschlicher Beziehungen und die Vereinsamung der *homines sovietici*. Die Gedichtmottos, die aus Texten mit patriotischem Inhalt stammen, heben den Kontrast zwischen Sein und Schein hervor und postulieren zugleich die Repräsentativität der Einzelfälle. Als Ausweg der Protagonisten und somit auch der Gesellschaft wird die Hinwendung zur christlichen Heilsbotschaft vorgeschlagen, die – laut Text – zwischenmenschliche Gemeinschaft stiftet. Die Verbindung mit Weihnachten und der Lazarus-Legende fügt dem Aufruf zum Neubeginn die Bedeutung einer Wiedergeburt hinzu. Diese auffällige Präsenz biblischer Motive macht auf weitere christliche Anklänge im Frühwerk aufmerksam, wobei das Christentum immer in Kombination mit dem Thema Liebe verhandelt wird. Ein zentraler künstlerischer Aspekt in den Allegorien sind die gewählten komplexen Erzählperspektiven, die die Leserreaktion steuern. Die emotive (Emotionen hervorrufende) Palette reicht von der impliziten Kritik (Allegorie II) über Mitgefühl (Allegorie I) bis zu Impulsen, zu trösten oder zu Hilfe zu eilen (Allegorie III & IV). Die letzten beiden Allegorien formulieren mit der Wendung „жалость и стыд" eine Art Losung, die die intendierte Wirkungsweise der Texte beschreibt und an die aristotelische Katharsis-Formel erinnert. Während Lenin und Černenko aus einer um die Propagandalügen wissenden parodierenden Distanz betrachtet werden, provozieren die Allegorien eine emotionale Reaktion, auch wenn amüsante Momente und ironischen Nuancen nicht fehlen – Gorbačev als Abstinenzler, die Torte als Äquivalent des Abendmahlsbrots.

Das Geschichtspanorama *Сквозь прощальные слезы* entwirft einen Zugriff auf die Vergangenheit, der zwischen den Polen Kritik und Nostalgie steht, die die Diskussionen über die Bewertung der sowjetischen Geschichte in den späten 80er und 90er Jahrenprägten. Der Titel *Сквозь прощальные слезы*, der auf Nabokovs Gedicht *К России* anspielt, spricht von Trennungsschmerz, der sich im Leitmotiv ‚Tränen' fortsetzt. Das einem Gedicht von Achmatova entnommene Gesamtmotto legt den Schwerpunkt auf den historischen Umbruch und auf die Forderung nach einer angemessenen Erinnerungsform (einer würdigen Beerdigung). Als dritte interpretative Linie ist die Verbindung zur präklassizistischen

Tragödie zu nennen, die in der Unterteilung in fünf Kapitel (= Akte), Epilog, Prolog und Intermedium zu erkennen ist. Gegenüber dem im Motto des Buches *Общие места* benannten Modus der Komödie (nach Solov'ev) wechselt Kibirov auch hier zum Tragischen. Neben diesen allgemeinen Interpretations-lleitlinien wird die Vielfalt an intertextuellen Details durch Ordnungsmuster auf mittleren Ebenen organisiert: Der Niedergang der Sowjetunion bzw. Sowjetkultur wird im Längsschnitt über Stationen der Musikgeschichte repräsentiert. Die fünf Kapitel beinhalten Querschnitte durch die Epochen Revolution & Bürgerkrieg, Stalinzeit, Zweiter Weltkrieg, Tauwetter, Stagnation, wobei die Kapitelmottos zentrale Konflikte innerhalb der einzelnen Epochen benennen. Kapitel V konstatiert die Überalterung der sowjetischen Leitkultur und schließt mit Zusammenbruch und Neuanfang. Ähnlich wie die Weihnachtsallegorien die Zukunftsperspektive im Glauben sehen, endet *Сквозь прощальные слезы* im Epilog mit Fürbitten, welche gegen Ende eine ironische Färbung annehmen, insbesondere wo sie Černenko, das Markenzeichen des frühen Kibirov, einbinden:

> Спаси, Господь, несчастного Черненко!
> Прости, Господь, опасного Черненко!
> Мудацкого, уродского Черненко!
>
> Ведь мы еще глупы и молоденьки,
> И мы еще исправимся, Иисусе!
>
> Господь! Прости Советскому Союзу! [Abschn. 13–15]

Eine Besonderheit von *Сквозь прощальные слезы* ist die Verbindung einer kollektiven Perspektive, die in den Kapiteln in Form von unzähligen intertextuellen Bezügen und dem leitmotivischen Sing-Appell vorliegt, mit einer individuellen Erzählerperspektive. Während die in der 1. Person Singular sprechende Stimme einerseits bekannte Rollen verkörpert, die die Leserinnen und Leser quasi als Teil eines Chorkollektives nachverfolgen (mitsprechen bwz. -lesen), werden andererseits Veränderungen am einzelnen Zitat bzw. Konfrontationen mit antagonistischen Referenzen vorgenommen. Darüber hinaus sind in den Kapiteln punktuelle Verbindungen mit der Biographie des Autors angelegt, und gerade in Prolog und Epilog nimmt „Kibirov" als Person Gestalt an. Ähnlich wie im Fall der Weihnachtsallegorien spielen die emotionale Identifikation mit den verschiedenen „Personen" (hier wären es primär Zitate) und das Einfühlen in die Epochenporträts eine wichtige Rolle, ohne die kritische Analyse der Vergangenheit zu verdrängen. Die Spezifika von *Сквозь прощальные слезы* treten im Vergleich mit Kibirovs zeitgleich entstandenem Geschichtspanorama *Любовь, комсомол и весна* noch stärker hervor, das ausschließlich analytische Muster herausarbeitet. Demgegenüber rehabilitiert *Сквозь прощальные слезы* – wie auch *Рождественские аллегории* – die Emotion als Thema bzw. Wirkmodus. Die beiden Werke wären exzellente Beispiele für Ruttens Überlegungen zur Bedeutung „sentimentalistischer" Schreibstrategien und der „healing function of

concrete emotions“ bei der (literarischen) Verarbeitung historischer Traumata und speziell der sowjetischen Erfahrung.[568]

[568] Rutten, Ellen: Sincerity after Communism, 88–93. Zitate 90.

5. KÜNSTLERISCHE NEUAUSRICHTUNG: FEINDBILDER UND VORBILDER[569]

> *Но я верю, у меня хватит сил (я все-таки еще достаточно молод) найти что-то еще. Я просто не буду писать, если не найду чего-то нового, я человек ленивый. Я могу писать, лишь когда мне безумно интересно и я не совсем уверен, смогу ли я это сделать.*
>
> Timur Kibirov im Interview (1992)[570]

Während *Рождественская песнь квартиранта* und *Сквозь прощальные слезы* die historische Umbruchssituation verarbeiten und nach der zukünftigen Entwicklung der Gesellschaft fragen, proklamieren und initiieren die folgenden zwei Bücher eine neue Schaffensphase. Kibirov löst sich von Themen, die primär politische Implikationen aufweisen. Dieser Einschnitt im Werk zeigt sich in den Gesamtausgaben – die *Vremja*-Bände von 2005 und 2009 lassen das „aktuelle" Schaffen eben 1988 beginnen –, er wird durch das Vorwort zu *Стихи о любви* (1988) explizit gesetzt und vom Autor in Interviews kommentiert: Das politische Thema sei erschöpft gewesen.[571]

In der Tat erschienen in den „dicken" Zeitschriften gerade in dieser Zeit antistalinistische „Schubladenromane" (1987 z. B. Vladimir Dudincevs *Белые одежды* oder Anatolij Rybakovs *Дети Арбата*) und verbotene Werke mit antisowjetischen Inhalten (1988 u. a. Boris Pasternaks *Доктор Живаго*).[572] Derartige Texte dienten als Katalysatoren für öffentliche Debatten[573] und waren in

---

[569] Thesen aus Kap. 5.2 liegen als Aufsatz vor: Рутц, Марион: Выбор предшественников. Размышления Т. Кибирова о положении андеграунда и о повороте в собственном творчестве («Мише Айзенбергу. Эпистола о стихотворстве»). // Современное гуманитарное образование. Вып. 10: Филологические традиции в современном литературном образовании. Т. 2. М.: 2011. 90–98. Alle Links wurden am 23.05.2015 überprüft.

[570] Шаповал, Сергей: Традиционный русский поэт.

[571] Z. B. 1996 im Interview Натолока, Оксана: Тимур Кибиров без фиговых листочков и вне тусовок: „И на самом деле это можно было продолжать, просто в какой-то момент все это надоело, потому что перестало быть делом поэзии и стало делом публицистики, «Московского комсомольца», не знаю, телевидения… И просто запахло толпой, потом это стало просто скучно. И кроме того, я хорошо научился это делать, было чересчур легко."

[572] Die Beispiele mit Datierung nach: Menzel, Birgit: Bürgerkrieg um Worte. Die russische Literaturkritik der Perestrojka. Köln; Weimar; Wien: Böhlau. 33–34.

[573] Лейдерман, Н. Л.; Липовецкий, М. Н.: Русская литература XX века, т. 2. 417 nennt als Beispiel Aleksandr Beks Roman *Новое назначение*, den der Ökonom G. Popov für seine Argumentation genutzt habe.

aller Munde. Paradox ist allerdings, dass Kibirovs Neuausrichtung parallel zum Einsetzen der Rezeption seiner sowjetkritischen Gedichte durch eine breitere Öffentlichkeit vor sich ging. Während Werke wie *Когда был Ленин маленьким*, *Жизнь К. У. Черненко* und *Л. С. Рубинштейну* für Aufsehen sorgten und als Teil der Perestrojka-Literatur wahrgenommen wurden, hatte der Dichter selbst sich alternativen Themen zugewandt.

Im vorliegenden Kapitel soll untersucht werden, wie sich diese erste Zäsur in Kibirovs Werk vollzieht, welche Abgrenzungen und neuen Perspektiven in den Gedichten entwickelt werden. Behandelt werden Schlüsseltexte aus den Büchern *Стихи о любви* (1988) und *Сантименты* (1989). Im Zentrum der Analyse stehen drei programmatische Gedichte: In dem schon erwähnten, in Verse gesetzten Vorwort *От автора* (*Стихи о любви*) sowie im Versbrief *Мише Айзенбергу. Эпистола о стихотворстве* (*Сантименты*) bezieht der Untergrunddichter gegenüber dem offiziellen sowjetischen Literaturbetrieb Position und projektiert die Richtung des eigenen Schreibens. Das dritte Teilkapitel beschäftigt sich mit dem umfangreichen Gedicht *К вопросу о романтизме* (*Сантименты*), das eine Ausrichtung auf eine positive Ideologie vornimmt, die Kibirovs Werk in den 1990ern dominieren wird und – mit gewissen Transformationen – bis in die Gegenwart fortwirkt. Die Tatsache, dass in den untersuchten Texten weniger der Zustand der Gesellschaft analysiert, als persönliche Positionen artikuliert werden, spiegelt sich in der veränderten kommunikativen Gestaltung der Gedichte. Der als „Ich“ konzipierte Sprecher rückt ins Zentrum und wird mit biographischen Zügen ausgestattet, die sich in den weiteren Texten der Bücher noch verdichten. Kibirovs Dichtung wird „lyrischer“.

Aus literaturgeschichtlicher Perspektive sind Kibirovs Texte von großem Interesse, da sie die Veränderungen einfangen, die in den späten 1980er Jahren einsetzten. Zum einen illustrieren sie die antagonistische Struktur des literarischen Feldes, auf dem sich offizielle Autoren und *underground* feindlich begegneten, und den Kampf der bisher Marginalisierten um die Aufwertung der eigenen Position. Zum anderen entwickeln die Gedichte ein postsowjetisches weltanschauliches Modell, das nicht mit politischen Begriffen wie sowjetisch vs. liberal / demokratisch operiert, sondern einen archetypischen Dualismus romantisch vs. antiromantisch aufbaut.

In allen drei Texten finden sich zahlreiche intertextuelle Bezüge, die die eigenen Positionen gestalten und plausibilisieren. Aus ihnen lässt sich ein literarisches Weltbild rekonstruieren, das typisch für den literarischen *underground* ist, jedoch auch spezifisch Kibirov’sche Präferenzen aufweist.

5.1. POETISCHE WENDE: DAS VORWORT ZUM BUCH *СТИХИ О ЛЮБВИ*

Das Autorvorwort in Versen, das den zum Buch *Стихи о любви* angeordneten Gedichten ursprünglich vorangeht, ist ein für die Einteilung von Kibirovs Œuvre zentraler Text (vgl. Kapitel 2.2). Dass die Forschung – mit Ausnahme des erwähnten fehlerhaften Bezugs im Artikel von Andrej Nemzer und Mark Lipoveckij (vgl. S. 54f.) – von diesem *От автора* betitelten Manifest bislang keine Kenntnis genommen hat, liegt an der Publikationssituation. Das Gedicht fehlt in den Gesamtausgaben der 2000er Jahre; es findet sich nur in der ersten größeren Edition *Сантименты. Восемь книг* (1994) sowie zwei Jahre früher in der 1990–1995 erscheinenden Zeitschrift *Вестник новой литературы*, die sich als Alternative zu den sowjetischen Periodika und als Fortsetzung der Tradition der inoffiziellen Literatur positionierte.[574]

Während Manifeste der neuen Autorengeneration wie Viktor Erofeevs bekannter Artikel *Поминки по советской литературе*, der der russischen Literatur „Hypermoralismus" bescheinigte und auch die liberale Perestrojka-Literatur für überholt erklärte,[575] in der Regel über Prosa und aus der Perspektive von Prosaikern sprechen, geht es bei Kibirov um die Sicht eines Dichters. Die Kritik trifft zwar ähnliche Autoren des offiziellen Literaturbetriebs und richtet sich ebenfalls gegen deren politisch-gesellschaftliche Ambitionen, unterscheidet sich jedoch hinsichtlich der Vorstellungen, in welche Richtung die Literatur bzw. das eigene Werk entwickelt werden soll. Erofeev wählt de Sade[576] und Baudelaires *Fleurs du mal* als Leitsterne[577] und widmete sich als Schriftsteller in der Tat den düsteren Seiten des menschlichen Verhaltens. Kibirov hingegen will v. a. Nabokov nachfolgen und beschreibt seine literarische Alternative über Referenzen auf den Klassizismus.

---

[574] Кибиров, Тимур: Из книги «Стихи о любви». // Вестник новой литературы (1992) 4. 69–76. 69–71. Zum Profil der Zeitschrift siehe Irlenkäuser, Olaf: Die russischen Literaturzeitschriften seit 1985, 74–78. Textgrundlage ist im Weiteren Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 207–209.

[575] Ерофеев, Виктор: Поминки по советской литературе. // ЛГ 04.07.1990. 8.

[576] Siehe auch seinen frühen Aufsatz: Ерофеев, Виктор: Метаморфоза одной литературной репутации. Маркиз де Сад, садизм и XX век. // ВЛ (1973) 6. 135–168.

[577] Ерофеев, Виктор: Русские цветы зла. // Московские новости 27.06.1993. В 4–5. Eine umfangreichere Version diente als Vorwort zu einem Band mit Erzählungen neuer Autorinnen und Autoren: Ерофеев, Виктор (сост.): Русские цветы зла. М.: Подкова 1997. 6–30.

5.1.1. Polemische Abgrenzungen gegen die Perestrojka-Literatur

Was Kibirovs Gegnerschaft zur sowjetischen Literatur betrifft, wird ein erster Antagonist schon über das Motto benannt, das aus dem Gedicht *„Как мальчик, волнуясь, читает письмо…“* von Aleksandr Kušner (*1936) stammt:

> *Так ты и с политикой дружен?*
> *– И с нею.*
>
> А. С. КУШНЕР

Die Referenz taucht erneut in Abschn. 7 von Kibirovs Gedicht auf, und zwar explizit als Gegenposition zu der des Sprechers:

> Если Кушнер **с политикой дружен** теперь
> я могу возвратиться к себе.

1987 war besagter Text zusammen mit fünf weiteren Gedichten Kušners unter der Überschrift *Московские новости* in der Zeitschrift *Ogonëk*, einem Leitmedium der Perestrojka, erschienen.[578] In dem zitierten Gedicht Kušners beschreibt ein Sprecher das erwachte Interesse am politischen Geschehen und der Tagespresse:

> Так долго мы жили погодой одной,
> Лишь в шелесте лиственном смысл находили,
> Но я – человек, а не иволга, мой
> Ум жаждет вестей, кроме влаги и пыли.
>
> И Тютчева я понимаю: тесны
> Ему одинокие вечные темы.
> Мне полночи мало, мне мало весны,
> Есть область, где жизнью захвачены все мы. [Str. 3–4]

Dass ausgerechnet Kušner als Antagonist fungiert und dieser tatsächlich ein Bekenntnis zur Tagespolitik verfasst hat, überrascht, denn er gilt nicht als politisch-publizistischer Autor, sondern als Dichter eben des Privaten.[579] Der Literaturkritiker Michail Berg nennt Kušner u. a. den inoffiziellsten unter den offiziellen Dichtern.[580] Dabei ist Kibirovs Bezugnahme insofern plausibel, dass „poetische

---

[578] Кушнер, Александр: Московские новости. // Огонек (1987) 32. 25; ebenfalls Кушнер, Александр: Живая изгородь. Л.: Советский писатель 1988. 36. Im Original steht der zitierte Vers ohne Zeilenumbruch: „Так ты и **с политикой дружен**? – И с нею.“

[579] Johnson, Emily D.: Aleksandr Kushner. In: Rosneck, Karen (ed.): Russian Poets of the Soviet Era. Detroit et al: Gale 2011. 139–149. 141.

[580] Берг, Михаил: Его поэзию любили инженеры и женщины. Вышла новая книга Александра Кушнера. // Коммерсантъ 07.10.1998 http://www.kommersant.ru/doc/206479?stamp=634587886865831596; = Смысл выдыхается, строчки мертвеют. // [Homepage Michail Berg], http://www.mberg.net/kushnewr/: „В застойную эпоху Кушнер был самым несоветским поэтом среди советских, самым свободным среди несвободных, неразрешенным среди разрешенных и неофициальным среди официальных.“

Publizistik“ tatsächlich zum Mainstream geworden ist, wenn auch ein genuin apolitischer Lyriker sich dem Trend anschließt.

Die Polemik in *От автора* richtet sich allerdings nicht primär gegen Kušner und seinen einmaligen politisch-publizistischen Exkurs, sondern gegen ein allgemeiner gefasstes Gegenüber, das im Text als anonymes „Du“ in Erscheinung tritt, während auf Kušner in der 3. Person Bezug genommen wird. Abschn. 1 stellt einen Zusammenhang mit der Perestrojka her, die Kritik richtet sich somit gegen die Personen, die die neue Politik mittragen (ob nur Literaten gemeint sind oder Politiker, wird nicht konkretisiert, jedoch erscheint ersteres plausibler). Dabei wird die Ablehnung sehr expressiv formuliert:

> В общем так – **начинай перестройку с себя**,[581]
> А меня ты в покое оставь!

Sie artikuliert sich im Weiteren über drastische Metaphern des Bespuckens, Sich-Übergebens und üblen Geruchs:

> Но, слюну тошнотворную не удержав,
> я плевал на тебя, я плевал на Устав,
> я плевал на Устав и тебя! [Abschn. 1]
>
> Я два пальца сую в искривившийся рот. [Abschn. 3]
>
> Я свищу. А потом меня рвет. [Abschn. 4]
>
> дурно пахнет гражданственный стих! [Abschn. 2]
>
> Потому что ты пахнешь, любезный жених,
> пахнешь, фраер, при всех дезодорах своих,
> ах мсье Пьер, ты воняешь и врешь! [Abschn. 2]
>
> ибо потом разит от лакейских потуг [Abschn. 4]
>
> ибо потом и жиром прогорклым разит! [Abschn. 5]

An argumentativen Begründungen gegenüber der Ablehnung der Perestrojka findet sich der Kritikpunkt, dass die Diskussionen nach wie vor in den überkommenen Formen geführt würden, als Ja-oder-Nein-Urteile:

> Так решай без меня наболевший вопрос –
> Враг был Троцкий иль все-таки нет?
> Гениален Высоцкий иль все-таки нет?
> Обречен ли на гибель колхоз,
> Госкомстат, Агропром, комбижир, корнеплод,
> опорос, опорос, ВПШ и Минпрос ... [Abschn. 3]

[581] „Начинать перестройку с себя“ ist eine sprichwörtlich gewordene Wendung Gorbačevs: Душенко, К. В.: Цитаты из русской истории. Справочник. М.: Эксмо 2005. 70 (Г 61).

Aus Sicht des in der 1. Person Sprechenden stellt die Perestrojka keinen Neuanfang dar, sondern eine Fortsetzung des Bekannten – eine ähnliche Sicht findet sich ebenfalls z. B. in *Любовь, комсомол и весна V* (siehe Kapitel 4.2.6). Die Literaten werden als Unterstützer von laut Text auf Restauration zielenden Reformen kritisch bewertet, vgl. in Abschn. 8 die Deformation von Gorbačevs Slogan „Vorarbeiter der Perestrojka" („прорабы перестройки"), bzw. der ihm zugrunde liegenden Wendung „Vorarbeiter des Geistes" („прорабы духа") aus Andrej Voznesenskijs gleichnamigem Gedicht von 1984.[582] Bei Kibirov werden daraus „Vorarbeiter des *Baracken*geistes", die in der Unfreiheit (den engen Baracken) verharren:

> Ах, прораб мой, барачного духа прораб [Abschn. 7]

5.1.2. Jenseits der staatsbürgerlichen Pflicht: von der Leier zur Hirtenflöte

Kibirovs Sprecher distanziert sich aber nicht nur von den aktiven Perestrojka-Befürwortern, sondern von der Tradition der staatsbürgerlichen Dichtung insgesamt. Seine Position wird über drei intertextuelle Bezugspunkte definiert: einerseits Nekrasov als Prototyp des politisch-engagierten Dichters, andererseits Mandel'štam und Nabokov, die die a-politische Position legitimieren. Letztere stehen in einem besonderen Rezeptionskontext – die Werke des repressierten Dichters und des Emigrationsautors wurden Ende der 1980er nach Jahrzehnten der sowjetischen Zensur einer breiten literarischen Öffentlichkeit zugänglich.

Nekrasov verkörpert mit dem bekannten Begriffspaar гражданин – поэт bzw. dem Zitat „Поэтом можешь ты не быть, / Но гражданином быть обязан" das Leitbild der sowjetischen Literatur, das dem Dichter gesellschaftliche Verpflichtungen zuweist.[583] Bei Kibirov wird im Gegensatz dazu eine Trennung der Sphären postuliert:

> Забирай, гражданин, и владей,
> лиру скорби гражданской бери, не робей,
> мне теперь не по чину она!
> Я тебе подыграть не сумею на ней,
> **потому что не волк я по крови своей**,
> и не пес я по крови своей. [Abschn. 6]

Diese Verweigerung gegenüber dem staatsbürgerlichen Literaturkonzept wird durch ein Zitat aus einem Gedicht von Mandel'štam – *„За гремучую доблесть*

---

[582] Душенко, Константин: Большой словарь цитат и крылатых выражений, 152 (В 192) bzw. 213 (Г 713); Серов, Вадим: Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. М.: Локид-Пресс 2004. 639. Das Gedicht findet sich in Вознесенский, Андрей: Прорабы духа. М.: Советский писатель 1984. 80–82 oder Вознесенский, Андрей: Собрание сочинений [1983–1984]. Т. 3. 351–353.

[583] So zumindest die idiomatische Bedeutung, siehe Серов, Вадим: Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений, 620–621. Nekrasovs als Dialog gestaltetes Gedicht *Поэт и гражданин* ist differenzierter.

грядущих веков...“ (1931)[584] – flankiert. Bei der metaphorisch-mehrdeutigen Aussage des Sprechers, dass er kein Wolf sei, obwohl er von einem Wolfshund-Jahrhundert angefallen werde, scheint es um eine Existenz jenseits der politischen Kämpfe der jeweiligen Zeit zu gehen. Die Mandel’štam-Kenner Michail Gasparov und Oleg Lekmanov interpretieren die Distanzierung von der Wolfs-Identität so, dass Mandel’štam keine Gefahr für die neue Ordnung habe sein wollen.[585] Kibirovs „Ich“, das in diesem Text erneut für den Autor zu sprechen scheint, verwehrt sich ebenfalls gegen die Wolfsmetapher, sowie auch dagegen, ein Hund zu sein; es weist die Rolle des Regimegegners sowie die des loyalen Mittäters von sich.

In Abschn. 8 taucht die Absage an die Staatsbürgerlichkeit als Wunsch zum Wechsel von Nekrasovs zu Nabokovs Metrum auf (vgl. Kap. 4.2.2):

> И некрасовский скорбный анапест[586] менять
> на набоковский тянет меня!

Die postulierte Präferenz Nabokovs für den Anapäst geht wohl auf eine Stelle in dessen Gedicht *Слава* (1942) zurück, das stilistisch, inhaltlich und durch den spielerischen Ton an Kibirov erinnert.[587] Der konzeptuelle Antagonismus zu Nekrasov macht Nabokov zum Vertreter einer Literatur, die nur sich selbst verpflichtet ist. Man denkt hier v. a. an das Nachwort zu seinem Skandalroman *Lolita* (zitiert in russischer Übersetzung):

> Для меня рассказ или роман существует, только поскольку он доставляет мне то, что попросту назову эстетическим наслаждением […]. Все остальное – это либо журналистическая дребедень, либо, так сказать, Литература Больших Идей, которая, впрочем, часто ничем не отличается от дребедени обычной, но зато подается в виде громадных гипсовых кубов, которые со всеми предосторожностями переносятся из века в век, пока не явится смель-

---

[584] Мандельштам, Осип: Стихотворения. Проза. Составление Ю. Фрейдина. Предисл. и комм. М. Гаспарова. М.: Рипол классик 2002 [=2001].122–123.

[585] Мандельштам, Осип: Стихотворения. Проза, 620–621. Лекманов, Олег: Осип Мандельштам. Жизнь поэта. Изд. 3-е, доп. и перераб. М.: Молодая гвардия 2009. 204–205.

[586] Das Attribut скорбный findet sich in Abschn. 6 (лира скорби) und in *Сквозь прощальные слезы V* („некрасовский скорбный анапест“, siehe Kap. 4.2.2, S. 147). Auch *От автора* steht im Anapäst, wie in Nabokovs *К России* alternieren vier- und dreihebige Verse.

[587] Die Referenz nach Десятов, В. В.: Набоков и русские постмодернисты, 268. In besagtem Gedicht heißt es: „И тогда я смеюсь, и внезапно с пера / мой любимый слетает **анапест**, / образуя ракеты в ночи – так быстра / золотая становится запись.“ (Nabokov, Vladimir: Poems and Problems, 102–113, 110). Мартынов, Г. Г.: В. В. Набоков. Библиографический указатель произведений и литературы о нем, опубликованных в России и государствах бывшего СССР (1920–2006). СПб.: Альфарет 2007. 69–70 verzeichnet als frühe Zeitschriftenpublikation dieses Gedichts Дружба народов (1987) 6. 170–175.

> чак с молотком и хорошенько не трахнет по Бальзаку, Горькому, Томасу Манну.[588]

In Kibirovs Autorvorwort finden sich weitere Verweise auf Nabokov, der zu Kibirovs Lieblingsautoren gehört.[589] Desjatovs Monographie zur Nabokov-Rezeption in der russischen Postmoderne notiert für *От автора* mehrere Parallelen;[590] zentral und eindeutig sind die Erwähnungen von Monsieur Pierre (*Мсье Пьер*, Abschn. 2) und Cincinnatus (*Цинциннат*, Abschn. 9), die auf Nabokovs absurd-fantastischen Roman *Приглашение на казнь* (1935–1936) hinweisen.[591] Über die Gleichsetzung des Gegenübers mit Monsieur Pierre, der sich im Roman als Henker entpuppt, und die Positionierung des Sprechers an der Seite von Cincinnat wird das Gut-Böse-Schema des Prätextes übernommen.

Eine weitere Referenz auf *Приглашение на казнь* findet sich unter den verschiedenen Punkten, die in Abschn. 9 mögliche Richtungen des eigenen, a-politischen Schreibens bezeichnen:

> И теперь, наконец, я могу выбирать:
> можно **«Из Пиндемонти»** с улыбкой шептать,
> можно Делии звучные гимны слагать,
> перед Скинией Божьей плясать!
> <u>С Цинциннатом в тряпичные куклы играть</u>,
> цвет любимых волос и небес описать,
> эту клейкую зелень к губам прижимать,
> под Ижоры легко подъезжать!

---

588 Набоков, Владимир: О книге, озаглавленной «Лолита». (Послесловие к американскому изданию 1958-го года). // Набоков, Владимир: Лолита. Перевод с англ. автора. Предисл. Виктора Ерофеева. М.: Известия 1989. 350–357, 355. Laut Мартынов, Г. Г.: В. В. Набоков. Библиографический указатель произведений и литературы о нем 54, 87 erschienen die ersten russischen Veröffentlichungen von *Lolita* 1989.

589 Neben den Bezügen in *Рождественские аллегории* und *Сквозь прощальные слезы* finden sich Nabokov-Referenzen in *Л. С. Рубинштейну* (*Три послания*); *Вместо эпиграфа. Из Джонна Шейда* (*Сантименты*); *Послание Ленке* (*Послание Ленке и другие сочинения*); *Сортиры*; *Игорю Померанцеву. Летние размышления о судьбах изящной словесности*, *Памяти Державина 22*, *Двадцать сонетов к Саше Запоевой 16 & 17* (alle aus *Парафразис*); *„Как Набоков и Байрон скитаться…“* (*Улица Островитянова*); *„Только детские книжки писать…“*, *„От Феллини до Тарантино“* (*Нотации*); *Циническое* (*Юбилей лирического героя*) und im Vorwort zu *На полях «A Shropshire Lad»*. Komplettiert mit Hilfe von: Десятов, В. В.: Набоков и русские постмодернисты, 265–286.

590 Десятов, В. В.: Набоков и русские постмодернисты, 267–269: die Erwähnung des Bräutigams (Abschn. 2) gehe auf den Roman *Приглашение на казнь* zurück und beziehe sich auf den (schwitzenden) M. Pierre; „говорю я «рака»“ (Abschn. 4) stamme aus dem Roman *Дар*; das Motiv des Schwitzens sei auf die Erzählung *Ultima Thule* zurückzuverfolgen.

591 Мартынов, Г. Г.: В. В. Набоков. Библиографический указатель произведений и литературы о нем, 85 verzeichnet als erste Zeitschriftenpublikationen Родник (1987) 8 – (1988) 2. Die erste sowjetische Buchausgabe erschien 1988 (Машенька. Защита Лужина. Приглашение на казнь. Другие берега. Романы. М.: Художественная литература).

Das hier als Allusion aufscheinende Gedicht *Из Пиндемонти* von Puskin plädiert bekanntlich für die innere Freiheit des Künstlers, nur sich selbst und der Kunst gegenüber verpflichtet zu sein, was wichtiger sei als der Kampf um politische Rechte. Die nächste im Gedicht genannte Perspektive – Hymnen an Delia zu schreiben – bezeichnet die auf die Antike rekurrierende klassizistische Tradition der Liebesdichtung.[592] Vor dem Tabernakel[593] zu tanzen steht für das Thema Religion. Die letzten drei Verse umfassen Beschreibungen der Natur, der Geliebten sowie Amüsement und Vergnügen. In der schon angesprochenen Nabokov-Referenz (im obigen Zitat unterstrichen) ist schließlich neben dem erwähnten allgemeinen Plädoyer für eine zweckfreie Kunst (играть) eine weitere Bedeutung angelegt: Das Spielen mit „Lumpenpuppen" lässt sich als Metapher eben für das intertextuelle Schreiben lesen, das bei Kibirov wie bei Nabokov ein zentrales Element der Poetik ausmacht: Cincinnat arbeitete in jungen Jahren in einer Spielzeugwerkstatt und stellte dort kleine Puškin-, Gogol'-, Tolstoj- und Dobroljubov-Puppen her.[594] Desjatov weist allerdings darauf hin, dass Nabokovs Roman *Приглашение на казнь* nicht gänzlich außerhalb gesellschaftlicher Bezüge steht.[595] In der Tat geht es im Buch um die Ausgrenzung einer Person durch das Konformität fordernde Kollektiv, allerdings wird dieser Konflikt auf eine absurd-phantastische Weise entwickelt, die wenig mit realistischer Anklageprosa gemein hat. Diese Beobachtung ist auf Kibirov übertragbar. Sie bestärkt die in der Einleitung (Kap. 1.2) vertretene These, dass Kibirovs Werk sich zwar zeitweise von der Tradition der staatsbürgerlichen Dichtung abgrenzt, jedoch implizit nach wie vor auf gesellschaftliche Entwicklungen reagiert.

Auf die Aufzählung unpolitischer Tätigkeitsfelder folgt in der letzten Strophe von Kibirovs Manifest-Gedicht ein Fazit, das die Entscheidung, dem eigenen Schreiben neue Richtungen zu geben und sich der politischen Instrumentalisierung zu entziehen (vgl. die Ansprache der anderen als ‚Genossen'), ein weiteres Mal unterstreicht:

> Так что дудки, товарищи! Как бы не так!
> В ваши стойла меня не загонишь никак!
> Я не ваш, я ушел. Я не пойман, не вор!
> До свиданья, до встречи, дурак!

---

[592] Tibulls Liebesgedichte an *Delia*; der Name diente später als allgemeine Bezeichnung der Geliebten, etwa bei Puškin: *К Делии* und *Делия* (Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 1. 272; 273).

[593] Das Wort *скиния* bezeichnet das Tabernakel, das die Israeliten vor der Errichtung des Tempels als Gotteshaus nutzten: Христианство. Энциклопедический словарь. В 3 т. Ред. колл.: С. Аверинцев и др. М: Большая российская энциклопедия 1993–1995. Т. 2. 588–589.

[594] In Kapitel II: Набоков, Владимир: Собрание сочинений [Ерофеев]. Т. 4. 5–130. 14.

[595] Десятов, В. В.: Набоков и русские постмодернисты, 269.

Geschickt gewählt ist hier das Wortspiel mit den Bedeutungen von дудки. Der Plural drückt in der Funktion einer Interjektion eine Verweigerung aus („Nichts da!“; „Pustekuchen, denkste“).[596] Ursprünglich bezeichnet дудка allerdings eine Hirtenpfeife oder -flöte, wodurch auf die neue Ausrichtung von Kibirovs Werk in Richtung pastorale Lyrik angespielt wird. Der folgende Vers „В ваши стойла меня не загонишь никак!“ verweigert den Aufenthalt im Stall, der für Gefangenschaft und Ausbeutung durch den Bauern steht, aber auch für die Futterkrippe. Dagegen verbindet sich mit dem Hirtenthema antithetisch das Moment der Freiheit. Dass das Buch *Стихи о любви* ausgerechnet mit einer Ekloge beginnt und endet, d. h. mit einer Gattung der bukolisch-pastoralen Dichtung, erhält vor diesem Hintergrund eine programmatische Dimension.

5.2. LEGITIMATIONSBESTREBUNGEN DES UNTERGRUNDS: VERSBRIEF AN „MIŠA“ AJZENBERG

Während das Vorwort zu *Стихи о любви* (1988) primär über die Ausrichtung des eignen Schaffens reflektiert (Hervorhebungen von mir, M. R.) –

> Если Кушнер с политикой дружен теперь
> *я могу возвратиться к себе*. [Abschn. 7]
>
> А что Ленин твой мразь – *я уже написал*,
> и теперь *я свободен* вполне! [Abschn. 8]

– verlagert sich im programmatischen Gedicht *Мише Айзенбергу. Эпистола о стихотворстве* aus dem Folgebuch *Сантименты* (1989) der Schwerpunkt hin zur literatursoziologischen Skizze.[597] Der Text lässt sich in die Kontroverse über die Generation der in den 1950–60er Jahren geborenen Autoren (шестидесятники) einordnen, die in der Perestrojka die öffentlichen Debatten anstießen und gestalteten, nach einer Phase großer Popularität jedoch stark kritisiert wurden.[598] Gleichzeitig artikuliert der Text das Streben der Untergrund-Autorinnen und -Autoren nach Wahrnehmung und Statusgewinn.

Мише Айзенбергу. Эпистола о стихотворстве ist der erste in einer Reihe von Verstexten Kibirovs, die auf den Wandel des literarischen Feldes reagieren, in dem sich durch das Heraustreten der inoffiziellen Autorinnen und Autoren in

---

[596] Ожегов, С. И.; Шведова, Н. Ю.: Толковый словарь русского языка; Übersetzungen: Langenscheidt Handwörterbuch Russisch (Daum / Schenk), 149 und Russisch-Deutsches Wörterbuch II, 403.

[597] Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 255–260.

[598] Липовецкий, М.: Совок-блюз. Шестидесятники сегодня. // Зн (1991) 9. 226–236. 226: „Нет сегодня занятия более прогрессивного, а главное, душеполезного, нежели разоблачение литераторов-шестидесятников […]. Процесс срывания всех и всяческих масок с истинного лица былых кумиров идет под девизом «Раззудись, плечо!», и, похоже, уже набирает силу некое негласное соревнование, в котором, по сути дела, учитывается лишь один показатель: кто вдарит побольнее?“

die Öffentlichkeit, die Erosion der sowjetischen Strukturen und die Ankunft der Marktökonomie neue Spielregeln ausbildeten. Zusammen mit *Сереже Гандлевскому. О некоторых аспектах нынешней социокультурной ситуации* (*Послание Ленке и другие сочинения*, 1990) und *Игорю Померанцеву. Летние размышления о судьбах изящной словесности* (1992; *Парафразис*)[599] ergibt sich eine Trilogie literatursoziologischer Selbstbeschreibungen in Versen. Das erste, an „Miša“ Ajzenberg adressierte Gedicht entstand, als Kibirov gerade begann, öffentlich aufzutreten und erste Texte in den offiziellen Printmedien erschienen. Dieser Entstehungskontext erklärt vielleicht die polemische Schärfe, denn das auf 1989 datierte Gedicht war ursprünglich für einen kleinen Kreis von Gleichgesinnten bestimmt (siehe Abb. 14). Veröffentlicht wurde der Text erst 1994.[600]



Abb. 14: Rückseite und Cover von Сантыменты. Восемь книг *(künstl. Gestaltung: Michail Zajcev); ein Einblick in Kibirovs Kreis von Kollegen, Freunden und Familie (von links oben: N. N., Semen Fajbisovič, Lev Rubinstein; Sergej Gandlevskij, Tochter Saša, Frau Lena; Michail Aizenberg, D. A. Prigov, N. N.; rechte Seite: Timur Kibirov)*

[599] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 297–304; Кибиров, Тимур: Парафразис. Книга стихов. СПб.: Пушкинский фонд 1997. 6–13.

[600] Zeitgleich zur Ausgabe Сантименты. Восемь книг (hier: 255–260) gedruckt in Золотой вѣкъ. Литературно-художественный журнал (1994) 5. 24–25.

Die für den *underground* typischen privaten Produktions- und Rezeptionsbedingungen werden über die Gattungszuweisung konzeptuell erfasst. Der latinisierende Terminus эпистола aus dem Untertitel entspricht dem russischen послание und lässt sich ins Deutsche als 'Sendschreiben in Versform' oder 'Versbrief' übersetzen. Den Versbrief an Ajzenberg sowie zehn weitere ausgewählte Gedichte Kibirovs führt 1998 der Auswahlband *Избранные послания* zusammen und markiert damit die Relevanz dieser Gattung im Werk des Dichters. Tat'jana Glušakova hat sich mit dem Band vor dem Hintergrund der allgemeinen Renaissance der Versbriefe in den 1970er und 1980er Jahren beschäftigt.[601] Das auf antike Vorbilder zurückgehende Genre erlebte im Klassizismus europaweit eine Blüte, wurde in der Salonkultur des Sentimentalismus und der Romantik auch in Russland aktiv gepflegt, bevor sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts der anonyme bürgerliche Zeitschriften- und Buchmarkt zum neuen literarischen Bezugshorizont entwickelte und die Gattung quasi ausstarb.[602] Das erstaunliche Wiederaufleben erklärt sich durch ähnliche situative Kontexte: Die Lage des sowjetischen Untergrunds ist mit der Situation im alten Rom vergleichbar (und von den Akteuren und Akteurinnen damit verglichen worden), als sich Dichter im Freundeskreis einen Freiraum zu schaffen suchten; Parallelen bestehen auch zu den Salons des frühen 19. Jahrhunderts. Durch die Gattungswahl bilden Kibirovs Texte also den ursprünglich privaten Funktionskontext von Literatur in der „Küchentischkultur" des Untergrunds ab. Diese Kommunikationssituation unterscheidet sich von an die Öffentlichkeit adressierten (Prosa-)Briefen wie Aleksandr Solženicyns *Письмо вождям Советского союза* (1974).

In Kibirovs Gedicht *Мише Айзенбергу. Эпистола о стихотворстве* geht es um eben diesen Gegensatz zwischen der Literatur, die den öffentlichen Raum beherrschte, und der, die in inoffiziellen Zirkeln kultiviert wurde. Das Gedicht entwickelt ein binäres Modell mit Feind- und Vorbildern. Neben der expliziten Adressierung gibt es erneut systematisch gesetzte intertextuelle Verweise, die die Auseinandersetzung in einen literaturgeschichtlichen Hintergrund einordnen und Bedeutungen eröffnen. Die Stellungnahmen gegen die offizielle Literatur ähneln dabei in ihrer personalen Besetzung und dem Rückgriff auf Schlagwörter des Perestrojka-Diskurses dem Vorwort zu *Стихи о любви*. Zentraler positiver Bezugsautor ist mit Osip Mandel'štam eine Kultfigur des *underground*, daneben enthält die Epistel auch Verweise auf Aleksandr Sumarokov. Somit dient also auch ein Schriftsteller des 18. Jahrhunderts als Identifikationsfläche und eröffnet Entwicklungsperspektiven für das eigene Schaffen.

---

601 Глушакова, Т. С.: Сборник Тимура Кибирова «Избранные послания» в социокультурном контексте 1980-х – 1990-х годов.

602 Ebd., 43–44. Siehe auch den Eintrag послание in Литературная энциклопедия [1929–1939], т. 9. 171–172 [=http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le9/le9-1712.htm].

5.2.1. Unversöhnte Feinde: андеграунд vs. шестидесятники

Die verallgemeinerte Perspektive, die die Sicht einer Gruppe wiedergeben soll, zeigt sich in *Мише Айзенбергу. Эпистола о стихотворстве* über die Erweiterung der personalen Basis des Textes. Neben dem Sprecher – erneut als „Kibirov“ konzipiert – gibt es einen Gesprächspartner, der ebenfalls dem *underground* angehört. Wie der Titel anzeigt, handelt es sich um Michail „Miša“ Ajzenberg (*1948), wobei dieser Adressierung eine reale Bekanntschaft zugrunde liegt. Beide Moskauer Dichter beteiligten sich z. B. am Lesungsprogramm *Антология* und an der Anthologie *Личное дело №_* (vgl. Kap. 2.1.2). Darüber hinaus stellte Ajzenbergs Wohnung in den Jahren 1972–1986 einen wichtigen Treffpunkt der inoffiziellen Literaturszene dar, wo auch Kibirov verkehrte.[603] Dass der Versbrief, in dem es um die Selbstpositionierung des Untergrunds geht, sich an Ajzenberg richtet, könnte damit verbunden sein, dass dieser als einer der ersten über die neue Dichtung schrieb und sich publizistisch für die Legitimierung der inoffiziellen Literatur engagierte.[604] In späteren Jahren (1999–2004) gestaltete er als Herausgeber der renommierten Poesie-Reihe des Verlagsprojektes *OGI* die an die Stelle der zerfallenen sowjetischen Infrastrukturen tretenden neuen Organisationsformen mit.[605]

Am Anfang des Versbriefs wird der Adressat Ajzenberg textimmanent als Dichter gekennzeichnet, nämlich über ein durch Anführungszeichen markiertes wörtliches Zitat aus seinem Gedicht *„Посреди высотных башен...“* (1982). Bei Kibirov heißt es:

> «**Посреди высотных башен**
> **вид гуляющего**...» Как,
> как там дальше? Страшен? **Страшен**.[606]

---

[603] Глушакова, Т. С.: Сборник Тимура Кибирова «Избранные послания» в социокультурном контексте 1980-х – 1990-х годов, 45. Sie bezieht sich auf Айзенберг, Михаил и др.: Андеграунд вчера и сегодня. // Зн (1998) 6. 172–199, speziell auf den Beitrag von Semen Fajbisovič (195–198).

[604] Айзенберг, Михаил: Некоторые другие. Вариант хроники: первая версия. // Театр (1991) 4. 98–118 (datiert auf Mai–Juni 1990) – im Teaser heißt es: „Первая попытка полного описания пути внеофициальной поэзии последних десятилетий […].“ Айзенберг, Михаил: Место тени. // ЛГ 16.06.1993. 4 (als Beitrag zum Thema *Андерграунд. Его защитники и оппоненты*).

[605] Nikolaj Ochotin, einer der Gründerväter des Buchgeschäft-Café-Verlag-Netzwerks *OGI* bzw. *PIROGI*, lobt im Interview Ajzenbergs Leistung und erwähnt beiläufig, dass die bekannte poetische Reihe mit einem Buch Kibirovs (es müsste sich um *Улица Островитянова* von 1999 handeln) begann: Охотин, Николай: «Так совпало, что хотелось жизни с чтением и с водкой, всем вместе, в прокуренном подвале». // OpenSpace.ru 25.12.2008, http://os.colta.ru/literature/projects/76/details/7167/.

[606] Im Bezugstext: „**Посреди высотных башен / вид гуляющего страшен**. / Что он ищет день-деньской / в этой каше, в этой чаше, / в этой чаще городской?“ Das Gedicht

Gewisse Gemeinsamkeiten der beiden Texte kann man im Motiv des müßigen (bei Ajzenberg auch betrunkenen) Spaziergängers ausmachen, darüber hinaus scheint Kibirov gewisse formale Elemente (Metrum, Kreuzreimschema mit vielen Abweichungen) aufzugreifen. Allerdings steht nicht der intertextuelle Dialog mit dem konkreten Gedicht im Zentrum, sondern Ajzenberg als fiktiver Gesprächspartner. Er wird im Text mehrmals namentlich angesprochen und ist durchgehend als „Du" präsent; Formen der 1. Person Plural kennzeichnen ihn als Teil der Wir-Gruppe.

Im fiktiven Gespräch arbeitet der Sprecher die eigene Sicht auf die Perestrojka heraus, wobei die zehn durchnummerierten Abschnitte einen argumentativen Ablauf aufweisen. Zuerst wird die aktuelle Lage skizziert, dann über eine Veränderung – den Anschluss an die Perestrojka-Literatur – nachgedacht. (Die Argumente pro erweisen sich später als rhetorische Scheinargumente und der Sprecher bezieht offen eine Gegenposition.)

Am Gedichtanfang befinden sich beide Protagonisten in einer von der Außenwelt getrennten „poetischen" Welt. Sie sind Gegner des aktuellen Geschehens und anderer Verlockungen, die mit Fliegen verglichen werden, wobei insbesondere die auffallende Binnenreimkette рук – наук – подруг (die von weiteren phonetisch ähnlichen Substantiven umgeben ist: звук – слух – мух – дух) den Eindruck eines kreisenden Schwarms vermittelt. In Abschn. 3 signalisiert „Ajzenberg" zwar fehlendes Interesse an der Perestrojka („Да пошли они!"), allerdings versucht der Sprecher anschließend scheinbar, sein Gegenüber zu überreden, und macht ihm Vorwürfe, warum es sich nicht in die Aufbruchsstimmung und in das Kollektiv einfüge:

> Человек тоски и звуков,
> зря ты, Миша. Погляди –
> излечившись от недугов,
> мы на истинном пути!
> *Все меняют стиль работы* –
> Госкомстат и Агропром!
> Миша, Миша, отчего ты
> *не меняешь стиль работы*,
> все толдычишь о своем? [Abschn. 4]

Die Verse „излечившись от недугов, / мы на истинном пути!" bilden den Reformoptimismus der Gorbačev-Jahre ab, der Sprecher scheint dabei aus der Position eines „Vorarbeiters der Perestrojka" zu sprechen. Allerdings werden seine Appelle durch die ungelenk wirkende Wiederholung (im Zitat kursiv gesetzt) als Äußerung einer naiv-unbedarften Denkweise gekennzeichnet und karikiert.

findet sich in Ajzenbergs erstem publizierten Gedichtband: Айзенберг, Михаил: Указатель имен. М.: Гендальф 1993. 15 [=http://www.vavilon.ru/texts/prim/aizenberg5.html]; ebenfalls Айзенберг, Михаил: Переход на летнее время. М.: НЛО 2008. 355.

Ab Abschn. 5 ist die Negativwertung der Perestrojka-Debatten und der teilnehmenden Schriftsteller und Schriftstellerinnen deutlich zu erkennen, insbesondere werden zwei Losungen der Perestrojka dekonstruiert. Bei der Wendung диктатура совести[607] handelt es sich um den Titel eines erfolgreichen Theaterstücks von Michail Šatrov von 1986. In dem (durchaus innovativ gestalteten) Drama halten Mitarbeiter einer Zeitschriftenredaktion als Spiel im Spiel einen Prozess über Lenin ab, wobei sie verschiedene historische und literarische Figuren verkörpern und über den Kommunismus diskutieren.[608] Das Ziel der jungen Enthusiasten besteht darin, wieder wirkliches Interesse für die Sache zu wecken.

Schon dadurch, dass die Wörter диктатура dreimal und совесть viermal wiederholt werden, entsteht ein komischer Effekt. Verstärkend kommt hinzu, dass sich bei dem Erklären der Wortverbindung redundante, widersprüchliche – handelt es sich nun um eine Diktatur oder nicht? – und letztlich leere Aussagen aneinanderreihen (im folgenden Zitat kursiv gesetzt). Was man sich unter der „Diktatur des Gewissens“ vorzustellen hat, wird nur vage umrissen. Auf diese Weise wird der Losung ein rhetorischer Charakter zugewiesen, hinter dem kein realer Inhalt steht. Eine wirkliche Veränderung des politischen Systems (eine Abschaffung der Diktatur) hat offenbar nicht stattgefunden:

И опять ты смотришь хмуро,
словно из вольера зверь.
Миша, Миша, **диктатура**
совести у нас теперь!
То есть, в сущности, пойми же,
*и не **диктатура**, Миш!*
*То есть **диктатура**, Миша,*
*но ведь **совести**, пойми ж!*
Ведь не Сталина-тирана,
не Черненко моего!
Ну какой ты, право, странный!
Не кого-то одного –
Совести!! Шатрова, скажем,
ССП и КСП,
и Коротича, и даже
Евтушенко и т. п.!
Всех не вспомнишь. Смысла нету.
Ведь у нас в Стране Советов
всякой совести полно. [Abschn. 5]

Bei den Personen und Institutionen, die Träger der vorgeblich positiven Diktatur sein sollen und scheinbar das Gewissen der Gesellschaft verkörpern, handelt es

[607] Kurz erwähnt bei Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 55.

[608] Schatrow, Michail: Diktatur des Gewissens. Streitgespräche und Überlegungen 1986 in zwei Teilen. In: Theater der Zeit (1987) 10. 47–64 (Thema *70 Jahre Oktoberrevolution*).

sich um: den Autor des Dramas, Michail Šatrov (1932–2010);[609] Vitalij Korotič (*1936), 1986–1991 Chefredakteur der Zeitschrift *Ogonek*;[610] Evgenij Evtušenko (*1932), der die Gorbačev'schen Reformen aktiv unterstützte und 1989 sogar zum Volksdeputierten gewählt wurde.[611] Erwähnt wird auch der Sowjetische Schriftstellerverband (ССП), für den die direkte Nachbarschaft mit dem Amateur-Chor-Klub (КСП – *клуб самодеятельной песни*) eine Abwertung bedeutet.

In Abschn. 8 wird die Ironie zur Polemik, wobei als Anknüpfungspunkt erneut Voznesenskijs Losung „Vorarbeiter des Geistes“ (прорабы духа) dient. Voznesenskij selbst wird als Kopf der mit zahlreichen pejorativen Epitheta bedachten gegnerischen Gruppe bezeichnet:

> И **прорабы духа**, Миша,
> еле слышны вдалеке.
> […]
> И не видно и не слышно
> злополучных дурней тех,
> тех тяжелых, душных, пышных
> наших преющих коллег,
> прущих, лезущих без мыла
> с Вознесенским во главе.

Gerade die letzte Attribuierung „лезущих без мыла“ weckt negative Assoziationen – der Phraseologismus без мыла в душу лезть bedeutet in etwa ‘sich einschmeicheln’, mit dem Ziel, Persönliches zu erfahren oder sich in persönliche Angelegenheiten einzumischen.[612] Da keine Richtungsangabe genannt ist, kommen allerdings auch die gröberen Varianten „без мыла *в задницу / жопу* лезть“ in Frage,[613] für die es im Deutschen eine wörtliche Entsprechung gibt. Die sich in den Dienst der Perestrojka stellenden Literaten werden erneut als Opportunisten und Kollaborateure bezeichnet, wobei gegen Voznesenskij am schärfsten polemisiert wird.[614] In Interviews hat Kibirov rückblickend eine ge-

---

609 Siehe den recht ausführlich auf das Werk eingehenden Artikel zu Šatrov in Русские писатели 20 века, 759–761 (М. В. Михайлова).

610 [o. A.]: История [журнала «Огонек»]. // Огонек, http://www.ogoniok.com/inside/hystory/.

611 Lanin, Boris: Yevgeny Yevtushenko. In: Rosneck, Karen (ed.): Russian Poets of the Soviet Era, 336–351. 348.

612 Федоров, А. И. (сост.): Фразеологический словарь русского литературного языка. Изд. стереот. М.: АСТ; Астрель 2001 [= Новосибирск 1995]. 321 (*лезть*): „Прост. Презр. Лестью, подобострастием, хитростью добиваться расположения, доверия у кого-либо.“

613 Мокиенко, В. М.; Никитина, Т. Г.: Большой словарь русских поговорок. М: Олма Медиа Групп 2008. 419 (*мыло*) verzeichnet „Без мыла в душу (в жопу) лезть/ влезть.“

614 Ähnlich attakierte Brodskij v. a. Voznesenskij, siehe z. B. Бродский, Иосиф. Книга интервью. Сост.: В. Полухина. Изд. 5-ое, испр. и доп. М.: Захаров 2010. 242: „Это человек [Voznesenskij; M. R.], строчки которого обладают совершенно уникальной способ-

wisse Relativierung dieser Polemik vorgenommen. Er bedaure die persönlichen Angriffe,[615] bleibe jedoch bei der kritischen Bewertung des Schaffens der offiziellen sowjetischen Autoren und Autorinnen und der (zweitklassigen) sowjetischen Literatur im Ganzen.[616]

Das Verhältnis zwischen offizieller und inoffizieller Literatur wird in Kibirovs Versbrief in Gleichnisform konkretisiert. Der Sprecher unterscheidet zwei Arten von Kindern: Zu den braven (den offiziellen Schriftstellern) kommt Lenin mit Neujahrsgeschenken:

> Снова он [Ленин] на елку в Горки[617]
> к нам с гостинцами спешит.
> Детки прыгают в восторге.
> Он их ласково журит. [Abschn. 6]

Diesen „guten Kindern“ werden die obdachlosen Straßenkinder gegenübergestellt, zu denen auch „Miša“ Ajzenberg und der Sprecher („Kibirov“) gehören, vgl. das „Wir“ im folgenden Zitat. Zu dieser Gruppe kommt „дядя Феликс“. Dieser Euphemismus meint Feliks Dzeržinskij (1877–1926), den Chef der berüchtigten Tscheka, der seit April 1921 für die in den Wirren der Revolution obdachlos gewordenen Kinder zuständig war.[618]

ностью вызывать физиологическую реакцию тошноты.“ Weitere Belege lassen sich über den Index auffinden.

[615] So 1995 im Interview Рассказова, Татьяна: Тимур Кибиров: Только и делаю, что потакаю своим слабостям: „Думаю, моя кавказская кровь сказывается разве что в избыточной запальчивости литературного поведения – в нападках на шестидесятников, в частности. Не то что я хочу отречься от своих слов, они были и на мой сегодняшний взгляд справедливы, но просто это не совсем то, чем должен заниматься поэт. Я как будто все время забывал, что шестидесятники – живые люди; а обижать людей я не люблю. (Не хотел бы, между прочим, прочитать когда-нибудь стихи, где склоняется моя фамилия.) Но сейчас переписывать нелепо.“

[616] Vgl. seine Ausführungen zu den шестидесятники 1996 im Interview Сеславина, Елена: Тимур Кибиров – … И спокойно заниматься своим делом, 174:

„– […] Что меня раздражало – вот этот молчаливый сговор между писателями и читателями: не первый сорт, но для советского читателя – первый. Вот мы рассматриваем Трифонова в контексте советской литературы: действительно гений! А в контексте русской литературы? Рядом с Набоковым? С Алдановым? С Лесковым?
– *Все равно Трифонов.*
– Безусловно, но это другой масштаб. И здесь моя главная претензия: негласный уговор восприятия литературы «усеченной», как будто письменность нам даровал Хрущев на XX съезде. А мне это противно и обидно.“

[617] Diese Szene ist wohl durch das Gemälde *Елка в Горках* von Vera Orlova (1951) motiviert, das Lenin mit vier lachenden Kindern vor einem geschmückten Tannenbaum zeigt. Das Bild findet sich in diversen Blogs, die sowjetischen Neujahrsmotive kompilieren.

[618] Большая советская энциклопедия [3], т. 8. 219–220 (Sp. 644–646: *Дзержинский*).

Ну не к нам, конечно, Миша,
Но и беспризорным нам
дядя Фели*кс* *с*ы*щ*ет *к*ры*ш*у,
выта*щ*ит из на*ш*их ям,
и оту*ч*ит пить, ругаться,
приохотит к ремеслу!
Рады будем мы стараться,
рады теплому углу. [Abschn. 6]

Die Streuner werden einer Umerziehung unterworfen, wie man es aus Büchern und Filmen der 1920–30er Jahre kennt, und zu der bei Kibirov offenbar auch das Erlernen des (poetischen) Handwerks gehört. Allerdings weisen die zahlreichen „к" und Zischlaute auf die unterschwellige Bedrohlichkeit des Idylls hin (Kursive von mir; M. R.). Die am Ende erwähnte „warme Ecke", um die es den Kindern vorgeblich geht, variiert die im Vorwort zu *Стихи о любви* verwendete Stall-Metapher. Die ironische Dimension des Gleichnisses zeigt sich – neben dem pragmatischen Kontext, denn ein Untergrunddichter spricht zu Gleichgesinnten, die die Abneigung gegen den offiziellen Literaturbetrieb teilen – im Vergleich von Schriftstellern mit unselbständigen Kindern.

5.2.2. Fraternisierung mit Mandel'štam

Das dem Gedicht zugrunde liegende binäre Modell stützt sich auf eine Autorität, die eine ähnlich kategorische Trennung vornahm, nämlich auf Osip Mandel'štam.[619] Als Motto nutzt Kibirovs Versbrief das sprichwörtlich gewordene Zitat aus Mandel'štams Prosafragmenten *Четвертая проза*:

> Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые – это мразь, вторые – ворованный воздух. Писателям, которые пишут заведомо разрешенные вещи, я хочу плевать в лицо, хочу бить их палкой по голове […].[620]

Dass die kollaborierenden Autoren durchgeprügelt werden sollen, taucht bei Kibirov auch im eigentlichen Text noch einmal auf:

Тех, кого хотел Эмильич
палкой бить по голове.
Мы не будем **бить их палкой**.
Стырим воздух и уйдем. [Abschn. 8]

---

[619] Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 100–105 (*Предшественники: Т. Кибиров и акмеисты*) sucht nach typologischen Ähnlichkeiten, geht jedoch nur auf wenige konkrete Mandel'štam-Bezüge ein.

[620] Das Original z. B. in Мандельштам, Осип: Стихотворения. Проза, 352–363. Zitat: 355. Nach [Барбакадзе, М.; Игрунов, В.]: Мандельштам Осип Эмильевич. // Антология самиздата. Гл. ред.: В. Игрунов. Сост.: М. Барбакадзе [n. d.], http://antology.igrunov.ru/authors/mandelsht-osip/ [23.05.2015] erschienen die Texte 1988 in baltischen Periodika: Радуга [Таллин] (1988) 3; Родник [Рига] (1988) 6. Übrigens nutzt die seit 2006 erscheinende Poesiezeitschrift *Vozduch* eben dieses Mandel'štam-Zitat als Motto.

Über die familiäre Verschleifung des Patronymikons *Ėmil'evič* wird Mandel'štam formal der Wir-Gruppe zugeordnet. Gegenüber dem Prätext erweist sich Kibirovs Epistel als gemäßigt – auf die Gewaltphantasie, mit der Mandel'štam sich die Kollisionen mit dem sowjetischen Literaturbetrieb von der Seele schrieb, wird verzichtet.

Auf Mandel'štam gehen weitere Motive zurück, die in Kibirovs Gedicht zur Beschreibung der Existenz der Untergrundautoren genutzt werden. Ebenfalls aus *Четвертая проза* stammt das Motiv der (gestohlenen) Luft, das sich insbesondere ab Abschn. 7 in Form von Lexemen wie воздух, в/выдыхать, в/выдох etc. manifestiert. Der „Luft-“Raum der inoffiziellen Dichter kontrastiert mit der Enge, in der die Offiziellen sich drängen (Abschn. 8: „лезущих без мыла“ etc.; Abschn. 9: „Мы не жали, не потели“). Dabei setzen sich die Metaphern, die den Aufenthaltsort der Mandel'štam nachfolgenden Dichter beschreiben, zu einem paradoxen Bild zusammen: In Abschn. 9 wird das Luft-Schloss, d. h. der Raum der Freiheit und schöpferischen Imagination, mit „Halbdunkel“ („в сумраке“) und „Erde“ („в земле“) verbunden. Es wird zum „Bau“ (нора), dem Rückzugsort des Wildtiers. Paradoxerweise lässt sich nur in der Abschottung und unter der Erde frei atmen:

> только воздух, воздух, воздух
> струйкой тянется в нору,
> струйкой тоненькой сочится,
> и воздушный замок наш
> в синем сумраке лучится,
> в ледяной земле таится,
> и таит, и прячет нас!
> И воздушный этот замок
> (Ничего, что он в земле,
> ничего, что **это яма**)
> носит имя **Мандельштама**,
> тихо светится во мгле!

Im zitierten Abschnitt findet sich noch eine dritte Metapher, nämlich die Grube (яма), die auf Mandel'štams in der Voronežer Verbannung geschriebenes Gedicht „*Это* [oder: *Эта*] *какая улица?...*“ (1935) verweist.[621] Diese (scherzhaften) Verse Mandel'štams sollen Realien des damaligen Wohnorts ansprechen (das Haus befand sich in einer Niederung[622]) und selbstironisch die Frage nach dem Status als Dichter erheben. [623] Im Prätext heißt es:

---

[621] Nach Мандельштам, Осип: Полное собрание сочинений и писем. В 3 т. М.: Прогресс-Плеяда 2009–2011. Т. 1. 198, Komm. 635. In Мандельштам, Осип: Стихотворения. Проза, 162 wird der Anfangsvers durch das Zeichen – eingeleitet.

[622] So z. B. Мандельштам, Осип: Стихотворения. Проза, 631.

[623] Лекманов, Олег: Осип Мандельштам, 288: Auslöser der Frage sei das lokale Kol'cov-Denkmal gewesen.

Мало в нем было линейного,
Нрава он не был лилейного,
И потому эта улица
Или, верней, **эта яма**
Так и зовется по имени
Этого Мандельштама.

Im Wissen um Mandel'štams Tod verbinden sich mit der Grube allerdings auch Assoziationen an Gefängnis und Grab, der Text wird zum Epitaph. Bei Kibirov kommen die Bedeutungen 'Bau' (нора) oder 'Grube zum Halten von Wildtieren' (vgl. die Voliere in Abschn. 5) hinzu. In Kibirovs Kinder-Gleichnis war die Rede von Gruben, aus denen „Onkel Feliks" die Straßenjungen herausholen werde, was eine weitere Verbindung zum Vorbild Mandel'štam schafft.

Abschn. 9 verbindet Mandel'štams Gedicht mit einer Variation des Sprichworts „Будет и на нашей **улице** праздник" ('auch wir werden es einmal besser haben').[624] Dabei nimmt Kibirovs Versbrief 1989 noch keine Veränderung zu Gunsten der Untergrunddichter wahr und wünscht sich eine solche auch nicht (die Umkehrung der Hierarchien sollte jedoch kommen):

И на **улиц**е на **эт**ой,
а **вернее, в яме** той
праздника все также нету.
И не надо дорогой.

Wie die bisherige Analyse gezeigt hat, ist *Мише Айзенбергу. Эпистола о стихотворстве* als literatursoziologisches Selbstzeugnis wertvoll. Es bildet die auf Abgrenzung beruhende Gruppenmentalität des *underground* ab, die sich in der Polemik gegen den offiziellen Literaturbetrieb und über die Identifikation mit Mandel'štam entwickelt, einer Kultfigur der inoffiziellen Dichtung.

5.2.3. Auf den Spuren Sumarokovs

Es wird ein weiteres literarisches Vorbild aufgerufen, das wie Mandel'štam die polemische Dimension von Kibirovs Versepistel legitimiert, darüber hinaus jedoch auch die Veränderungen im eigenen Schaffen motiviert sowie die literatursoziologische Thematik historisch kontextualisiert.

Kibirovs *Мише Айзенбергу. Эпистола о стихотворстве* bezieht sich durch den Untertitel explizit auf das umfangreiche poetologische Gedicht *Эпистола о стихотворстве* von Aleksandr Sumarokov (1717–1777[625]). Dieses Vers-

---

[624] Langenscheidt Handwörterbuch Russisch (Daum / Schenk), 463. Vgl. Федоров, А. И. (сост.): Фразеологический словарь русского литературного языка, 487 (*праздник*).

[625] Levitt, Marcus C.: Aleksandr Petrovich Sumarokov. In: Levitt, Marcus C. (ed.): Early Modern Russian Writers. Late Seventeenth and Eighteenth Centuries. Detroit et al.: Gale 1995. 370–381; Klein, Joachim: Russische Literatur im 18. Jahrhundert. Köln; Weimar; Wien: Böhlau 2008. 107–145; Степанов, В. П.: Сумароков Александр Петрович. // Словарь русских писателей XVIII века. В 3 т. СПб.: Наука 1988–2010. Вып. 3. 184–199.

Manifest aus dem Jahr 1748[626] besteht aus zwei Texten; im Original wird die Überschrift *Две эпистолы* um die Erläuterung ergänzt „В первой [эпистоле; M. R.] предлагается о русском языке, а во второй о стихотворстве“,[627] woher die gebräuchlichen Einzeltitel „Über die russische Sprache“ bzw. „Über die Verskunst“ rühren. In beiden Teilen setzte sich der damals ca. 30jährige Autor mit dem Zustand seiner zeitgenössischen Literatur und Literatursprache auseinander. Anders als im ersten Versbrief äußert sich Sumarokov in *Эпистола о стихотворстве* gegenüber Lomonosov zwar aus taktischen Gründen lobend (V. 413: „Он наших стран Мальгерб, он Пиндару подобен“), Trediakovskij wird aber erneut vernichtend abgeurteilt (V. 414: „А ты, Штивелиус,[628] лишь только врать способен“). Auch Antioch Kantemir und Feofan Prokopovič (V. 19–30) ernten – zumindest in der nicht-zensierten Variante – sehr ambivalentes Lob. Der Jungautor nimmt sich heraus, die maßgeblichen Autoren seiner Zeit abzuwerten und fordert neue Normen. Hier bestehen Parallelen zu Kibirov, der seine Epistel über die Bezüge auf Mandel’štam und Sumarokov in die Tradition literarischer Polemik einordnet.

Mit Hilfe von Sekundärliteratur lassen sich weitere Vergleichspunkte herausarbeiten. Als Anhaltspunkte für eine Rekonstruktion von Kibirovs Sumarokov-Bild kann man einen bibliographischen Hinweis aus *Интимная лирика* (1997–1998) nutzen. Dieses Buch Kibirovs schließt mit einem vom Autor erstellten Literaturverzeichnis, das auch eine Chrestomathie der russischen Literatur des 18. Jahrhunderts enthält. Herausgegeben wurde sie von Georgij Makogonenko, einem einschlägigen Experten, dessen Erläuterungen einen allgemeinen Nenner des sowjetischen Sumarokov bieten.[629]

Das zentrale Thema der sowjetischen Sumarokov-Forschung war dessen Auseinandersetzung mit Trediakovskij und Lomonosov.[630] Angefangen bei Grigorij

---

[626] Datierung korrigiert nach: Гринберг, М. С.; Успенский, Б. А.: Литературная война Тредиаковского и Сумарокова в 1740-х – начале 1750-х годов. // Russian Literature 31 (1992). 133–272. 218 (Anm. 6).

[627] Textgrundlage ist Сумароков, А. П.: Избранные произведения. Вступ. статья, подг. текста и прим. П. Н. Беркова. Л.: Советский писатель 1957. 112–125, Sumarokovs Glossar: 126–128.

[628] Zu „Stivelius“: Сумароков, А. П.: Избранные произведения, 529; Гринберг, М. С.; Успенский, Б. А.: Литературная война Тредиаковского и Сумарокова, 147 mit Anm.

[629] Русская литература XVIII века. Составил доктор филологических наук профессор Г. П. Макогоненко. Л.: Просвещение 1970. Einleitung *Пути литературы века*: 3–44; kurze Einführung zu Sumarokov: 106; Texte: 107–136 (die 2. Epistel 108–112).

[630] Gukovskij hat dieses Thema in gleich mehreren Arbeiten behandelt, Berkov eine Monographie beigesteuert, und auch in den 1990ern wurde hierzu geforscht: Гуковский, Г. А.: Ломоносов, Сумароков, школа Сумарокова [1927]. // Гуковский, Г. А.: Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М.: Языки русской культуры 2001. 40–71; Гуковский, Гр.: Очерки по истории русской литературы XVIII века. Дворянская фронда в

Gukovskij, der das 18. Jahrhundert für die sowjetische Forschung wiederentdeckte, betrachtete man den Dichterstreit aus einer klassenkämpferischen Perspektive und sah soziale Positionen aufeinanderprallen. Sumarokov und die ihm zugeordnete „Schule“ wurden als Vertreter adeliger Interessen gegenüber der Monarchie angesehen und mehr oder weniger widerspruchsfrei in das jeweilige ideologische Gesamtnarrativ eingebaut. Ähnliche soziale Gegensätze kann man bei Kibirov zwischen dem offiziellen Literaturbetrieb und dem Untergrund ausmachen – das Thema der Versorgung durch den Staat als Gegenleistung für den Gehorsam wird explizit thematisiert.

Eine wichtige Parallele zwischen Kibirovs und Sumarokovs literarischem Programm ist das Plädoyer für die Genrevielfalt. In *Эпистола о стихотворстве* heißt es:

> Всё хвально: драма ли, эклога или ода –
> Слагай, к чему тебя влечет твоя природа;
> Лишь просвещение писатель дай уму:
> Прекрасный наш язык способен ко всему. [V. 329–332]

Implizit wird hier Kritik an der Vorrangstellung der Ode (Lomonosovs Lieblingsgattung) und ihrem Themenkanon geäußert,[631] die sich auf Kibirovs ablehnende Haltung gegenüber der politisch-publizistischen Thematik der Perestrojka-Autoren übertragen lässt. Verallgemeinert hat man in beiden Fällen auf einer Seite Literaten im Staatsdienst (Odendichter; offizielle sowjetische Schriftsteller) mit politisch-publizistischen Texten, die die jeweilige Staatlichkeit stützen; auf der anderen Seite Autokratie bzw. Sowjetstaat kritisch gegenüberstehende Außenseiter, die politische Themen meiden und literarische Autonomie suchen.

Worin genau diese Alternative bestehen könnte, wird in *Мише Айзенбергу. Эпистола о стихотворстве*, anders als im Autorvorwort zu *Стихи о любви*, nicht ausgedeutet. Der intertextuelle Bezug auf Sumarokovs Plädoyer für die Gattungsbreite macht allerdings darauf aufmerksam, dass in Kibirovs Büchern von 1988 und 1989 überaus viele Gedichte zu finden sind, die Genrebezeichnungen im Titel führen. *Стихи о любви* umfasst zwei Eklogen, drei Balladen, einen Zyklus aus fünf Romanzen sowie einen als Poem zu klassifizierenden Verstext. In *Сантименты* finden sich unter zehn Texten immerhin eine Epistel, vier Epitaphien und zwei Lieder.

литературе 1750-х – 1760-х годов. М.; Л. 1936; Гуковский, Г. А.: Русская литература XVIII в. [1939]. М.: Аспект Пресс 1999 [=1998]; Берков, П. Н.: Ломоносов и литературная полемика его времени 1750–1765. Л.: АН СССР 1936; Гринберг, М. С.; Успенский, Б. А.: Литературная война Тредиаковского и Сумарокова в 1740-х – начале 1750-х годов. // Russian Literature 31 (1992). 133–272 (als Monographie М.: РГГУ 2001).

[631] Макогоненко, Г.: Пути литературы века, 16: „Бóльшую, чем оде, роль он отводил трагедии, уделял внимание любовной лирике, и прежде всего песне.“ Vgl. Гуковский, Г. А.: Русская литература XVIII в., 120.

Die Sumarokov-Referenz plausibilisiert ebenfalls, warum Kibirov sich 1988 „Gedichten über die Liebe“ und 1989 „Gefühlen“ zuwandte (so die übersetzten Titel der Bücher), denn der klassizistische Autor gilt als Pionier in der Behandlung persönlicher Emotionen.[632] Seine programmatische Epistel forderte beim Thema Liebe mehr Realismus (die Reduzierung stereotyper Antikenbezüge) und mehr Gefühlstiefe,[633] was – auf einem anderen Niveau – implizit als Programm in Kibirovs Texten mitklingt. In *Стихи о любви* erzählen die Romanzen von eigenen Affären und legitimieren das Tabu-Thema Sex; das Poem (поэма) *Элеонора* fokussiert auf die erzwungene Abstinenz der Wehrdienstzeit. Sumarokov ist ein früher Ansatzpunkt eines breiteren europäischen Trends, Sozialkritik mit Rückgriff auf Gefühle (man denke an Karamzins *Бедная Лиза*) oder die Profilierung der eigenen Aufrichtigkeit zu artikulieren.[634] Bei Kibirov verbinden sich Alltagsnähe und Offenherzigkeit allerdings mit der Verarbeitung von Gattungen, Topoi und Zitaten, die die unmittelbare Emotion literarisch brechen.

Ebenfalls 1988 gründete sich übrigens die in den 1990er Jahren in Russland überaus populäre Dichtergruppe *Orden kurtuaznych man'eristov* (Vadim Stepancov, Viktor Pelenjagrė, Andrej Dobrynin).[635] Mit der (anfänglichen) Fokussierung auf im Rückgriff auf das 18. Jahrhundert geschriebene Liebesdichtung (vgl. der in Fn.[1034], S. 315 erwähnte Band *Езда в остров любви*), dem gesuchten Kontrast zur sowjetischen und insbesondere zur Perestrojka-Literatur sowie dem Anknüpfen an das (eigenwillig interpretierte) Erbe Puškins ergeben sich Parallelen zu Kibirov. Allerdings beschränken sich die „Höfischen Manieristen“ auf das literarische Spiel, ein Gesellschaftsbezug fehlt.

Obwohl Kibirovs poetologische Proklamationen von 1988 und 1989 die dichterische Neuausrichtung konzeptuell aus dem Klassizismus heraus entwickeln, schöpft Kibirovs Liebesdichtung primär aus den späteren Jahrhunderten. Als intertextueller Dialog speziell mit der Literatur des 18. Jahrhundert lassen

---

[632] Макогоненко, Г.: Пути литературы века,17: „Большую роль в развитии русской лирики сыграли элегии и песни Сумарокова. […] Он писал от имени мужчин и женщин, от имени счастливых и горюющих любовников. Раскрывая человеческие чувства, он учил читателя радоваться и страдать, любить и ненавидеть.“ Vgl. Гуковский, Г. А.: Русская литература XVIII в., 120.

[633] „Не делай из богинь красавице примера / И в страсти не вспевай: «Прости, моя Венера, / Хоть всех собрать богинь, тебя прекрасней нет», / Скажи, прощаяся: «Прости теперь, мой свет! / Не будет дня, чтоб я, не зря очей любезных, / Не источал из глаз своих потоков слезных.“ (V. 357–362). Vgl. Гуковский, Г. А.: Ломоносов, Сумароков, школа Сумарокова [1927], 56 mit dem gleichen Textbeleg.

[634] Siehe hierzu Rutten, Ellen: Sincerity after Communism, 43–48.

[635] Siehe Graf, Alexander: Die Bewertung Puškins für den zeitgenössischen russischen Manierismus. In: ZfSl 48 (2003) 1. 3–12.

sich nur die beiden Eklogen in *Стихи о любви* sowie das Gedicht *Глупости III* (*Рождественская песнь квартиранта*) bezeichnen.[636]

Neben dem Sumarokov-Bezug findet sich textintern ein zweiter Auslöser für den 1988 einsetzenden Richtungswechsel, nämlich eine biographische Veränderung. Die Bücher bis einschließlich *Сквозь прощальные слезы* (1987) waren „Ljudmila Kibirova" gewidmet, in *Три послания* (1987–1988) fehlt die weibliche Bezugsperson, und ab *Стихи о любви* (1988) taucht eine neue Muse auf. Hinter den Initialen „Е. Б." verbirgt sich Elena Borisova, die zukünftige Ehefrau und Mutter der gemeinsamen Tochter. Beide spielen in den folgenden Büchern eine wichtige Rolle.[637]

[636] Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 56–57 spricht von einer „klassischen" (im Gegensatz zu einer offenherzig-zynischen) Realisierung des Liebesthemas und zählt entsprechende Gedichte Kibirovs auf.

[637] Die Widmungen der Einzelbücher siehe: Кибиров, Тимур: Стихи, 597; Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 13; 67; 127; [Lakune: 159]; 205; 251, in *Послание Ленке и другие сочинения* ist sie im Titel enthalten.

5.3. ANTIROMANTIK ALS NEUE MAXIME: *К ВОПРОСУ О РОМАНТИЗМЕ*

Im dritten Schlüsselgedicht *К вопросу о романтизме* (*Сантименты*) gibt es einen stärkeren ideengeschichtlichen Bezug.[638] Im Rahmen der thematischen Neuausrichtung wird eine Auseinandersetzung mit der ‚Romantik' bzw. dem ‚Romantischen' entwickelt, verstanden im weiteren Sinn als eine historische Konstante, die verschiedene Formen angenommen hat. Diese antiromantische Ausrichtung ist, noch enger auf den Bereich der Literatur bezogen, schon in den neoklassizistischen Eklogen[639] aus Kibirovs Buch *Стихи о любви* zu erkennen. In ihnen wird das romantische Sehnen nach der Ferne zum Streben nach dem Hier gewendet.[640] Die Eklogen rufen ein allgemeines rurales Setting mit Topoi des *locus amoenus*, mythologischen Figuren, aber auch russischen Realien auf, in dem der diegetische Sprecher seinen Sehnsuchtsort gefunden hat. Symbolisch wird ein romantisches Schlüsselzitat aus Goethes *Lied der Mignon* (aus *Wilhelm Meisters Lehrjahre*) bzw. den russischen Nachdichtungen umgedreht.[641] Aus dem Fernweh („**Kennst du das Land**, wo die Zitronen blühn […] *Dahin*, *dahin*[642] / Möcht ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!") wird das Verlangen nach

---

[638] Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 269–273.

[639] Zur Gattung siehe den Eintrag эклога in Литературная энциклопедия терминов и понятий [2001], 1221–1222 (T. G. Jurčenko). Kibirovs Eklogen sind allgemein-idyllische Gedichte. Sie beziehen sich nicht auf konkrete Vorbilder und vernachlässigen das gattungskonstitutive dialogische Element (siehe die Definitionen von *эклога* und *идиллия* in Квятковский А.: Поэтический словарь. М. Советская энциклопедия 1966 [=http://feb-web.ru/feb/kps/kps-abc/]. 349, 116). Laut Суханова, С. Ю.: Жанровая семантика эклоги в цикле Т. Кибирова «Стихи о любви», 162 sei für die Idylle daher das Fehlen eines „lyrischen Helden" und folglich Distanz zwischen „Autor" und Figur typisch, was für Kibirovs Eklogen allerdings nicht zutrifft.

[640] Zitiert wird nach Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 211–212; 246–247.

[641] Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. 40 Bde. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassikerverlag 1987–2013. Bd. 9. 503 (*Buch III, Kap. 1*). Zu nennen sind die Nachdichtung von Fedor Tjutčev *(„**Ты знаешь край, где** мирт и лавр растет…")* sowie Aleksej Tolstojs freie Variation (*„**Ты знаешь край, где** все обильем дышит…"*). Das Mignon-Motiv findet sich auch bei Byron (*The Bride of Abydos*: „Know ye the land where the cypress and myrtle") und bei Puškin („*Кто знает край, где небо блещет,…*"). Insofern markiert das Zitat einen romantischen Archetyp. Die Referenz erscheint bei Kibirov erstmals im Intermedium von *Сквозь прощальные слезы*, hier noch mit ungebrochener romantischer Semantik: „Знаешь край? Не знаешь края" (Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 147–149. 147); im späteren Werk z. B. in *Ibid.* (*Улица Островитянова*; siehe Kap. 7.2.3).

[642] Bei Tjutčev: „*Туда*, *туда* с тобой / Хотела б я укрыться, милый мой." (Тютчев, Ф. И.: Сочинения. В 2 т. М.: Художественная литература 1984. Т. 1. 318); bei Tolstoj „*Туда*, *туда* всем сердцем я стремлюся, / Туда, где сердцу было так легко." (Толстой, А. К.: Собрание сочинений. В 4 т. М.: Правда 1980. Т. 1. 54–55). Kursive von mir; M. R.

dem Verbleiben im Hier. Bei Kibirov heißt es (alle Hervorhebungen in den Zitaten von mir; M. R.):

> *Сюда, сюда*, мой друг! **Ты знаешь край, где** никнет
> клубника в чернозем на радость муравьям [1. Ekloge, Str. 7]
>
> *Нам некуда идти.* Мы **зна**ем **край,** мы **зна**ем,
> как лук порей красив, как шмель нетороплив [2. Ekloge, Str. 9]

Den romantischen Gegenpol zu den Klassizismus-Stilisierungen der Eklogen realisieren Kibirovs Balladen *Баллада о деве Белого плеса* und *Баллада об Андрюше Петрове*, in denen die Liebe tragisch endet.

Im Gedicht *К вопросу о романтизме* aus dem Folgebuch *Сантименты* wird die Stellungnahme gegen das Romantische auch terminologisch explizit. Der hier ausgearbeitete Dualismus ‚Romantik' vs. ‚Antiromantik' stellt eine Weiterentwicklung des früheren Gegensatzpaares ‚sowjetisch' vs. ‚christlich' dar (Kap. 4.1). Die neue Konzeption bietet einen erweiterten Rahmen, in den sich unterschiedlichste Phänomene einordnen lassen. Zum positiven, antiromantischen Pol gehört nach wie vor die Liebe zwischen Mann und Frau, jedoch wandelt sich die abstrakte, idealisierende Gleichsetzung von Liebe und Glauben zu einer stärker körperlichen Empfindung, deren Verankerung im Alltag betont wird. Was diesen Aspekt betrifft, hat *К вопросу о романтизме* im Werk eine Brückenfunktion inne und leitet zu den in Kap. 6 behandelten Texten über.

Im Folgenden wird zuerst die Auseinandersetzung mit dem Romantischen in einen breiteren Werkkontext eingeordnet und ein knapper Überblick über Struktur und Form des Gedichts gegeben. Es folgen Analysen des intertextuellen Bezugshorizonts, der sich um die zentrale Figur Aleksandr Blok aufspannt. Weitere Zitate und Anspielungen lassen die Bandbreite des Romantischen erkennen und bieten einen Einblick in Kibirovs literarisches Weltbild, das sich in den folgenden Jahren und Büchern um weitere Repräsentanten erweitern wird. Schließlich leitet die positive Figur Aleksandr Puškin, der als Anti-Romantiker klassifiziert wird, über zu Kapitel 6.

5.3.1. Zur Orientierung: Termini, Werkkontext, Textgestalt

Der anti-romantische Pol ist in Kibirovs Werk mit dem Begriff мещанство verbunden. Das Lexem bezeichnet im ursprünglichen Sinne eine soziale Klasse und im übertragenen eine „reaktionäre" Einstellung.[643] Es lässt sich neutral als ‘Kleinbürgertum’ übersetzen, die negative Konnotation kann man im Deutschen

[643] Ожегов, С. И.; Шведова, Н. Ю.: Толковый словарь русского языка, 355 definiert мещанин als: „2. Человек с мелкими, сугубо личными интересами, с узким кругозором и неразвитыми вкусами, безразличный к интересам общества." Zur Begriffsgeschichte siehe: Степанов, Юрий: Константы. Словарь русской культуры. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Академический проект 2001. 659–663.

mit ‘Spießbürgertum’ oder ‘Spießertum’ wiedergeben.[644] Bagrecov widmet diesem Schlüsselkonzept Kibirovs in seiner Dissertation ein ganzes Kapitel. Ausgehend von der Gedichttrias *К вопросу о романтизме* (*Сантименты*), *Послание Ленке* (*Послание Ленке и другие сочинения*) und *Воскресенье* (*Сантименты*) erläutert er die kulturgeschichtliche Bedeutung des Begriffs, bezieht weitere Gedichte ein und kommentiert intertextuelle Bezüge.[645] Ein Punkt, der mehrfach angesprochen wird und Bagrecovs Erkenntnisinteresse bestimmt, ist die Möglichkeit eines kausalen Zusammenhangs zwischen der Kleinbürgerfeindlichkeit der russischen Intelligenz und der bolschewistischen Revolution.[646]

Ein Antagonismus zwischen sowjetisch und spießbürgerlich findet sich allerdings schon in Kibirovs frühem Gedicht *Приблатненная песня* (*Общие места*), das bei Bagrecov zu ergänzen wäre. Es überträgt Lexik und Realien der Gefängnissphäre auf das Leben in der Sowjetunion und entwirft eine Gegenwelt, die ähnliche Komponenten aufweist wie das von Kibirov Ende der 1980er Jahre postulierte Ideal. In *Приблатненная песня* findet sich z. B. in Str. 1 die Geranie als Symbol der „spießbürgerlichen“ heilen Welt (Kursive von mir; M. R. Zum Symbolwert der Geranie siehe S. 207 sowie ebd. Fn.[651]):

> Преступление иль наказанье
> наша жизнь, наша куча-мала?
> Не понять, не ответить заранее.
> Ясно только, что все мы урла!
> Дайте же хоть *лепесток герани*
> под подкладкою лагерной рвани
> *– бледно-розовой, чахлой герани –*
> сохранить из былого добра![647]

Kibirovs *Послание Ленке* von 1990 verwendet den Begriff мещанство explizit und konnotiert ihn positiv; das Gedicht beginnt mit dem Appell „Леночка, будем мещанами!“[648] *К вопросу о романтизме* (1989) verwendet das Konzept aber noch in seiner ursprünglichen, negativen Bedeutung, denn der Sprecher erliegt zu Anfang der Faszination des Romantischen (Hervorhebungen von mir; M. R.):

> **И скучно, и грустно**. Свинцовая мерзость.
> Бессмертная пошлость. *Мещанство* кругом. [Abschn. 1]

---

[644] Vgl. Langenscheidt Handwörterbuch Russisch (Daum / Schenk), 278 (*мещанин*).

[645] Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 50–56 (*Апология мещанства*). Die beiden letzten Texte in Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 317–321; 284–291.

[646] Als Basis dient ihm: Вихавайнен, Тимо: Внутренний враг. Борьба с мещанством как моральная миссия русской интеллигенции. Перевод с англ. СПб.: Коло 2004.

[647] Кибиров, Тимур: Стихи, 609–611.

[648] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 317–321. 317.

Das Bekenntnis zum Spießertum aus dem Jahr 1990 und die Erörterung des Romantischen von 1989 weisen mehrere Ähnlichkeiten auf, insbesondere die binäre Struktur und die Einarbeitung intertextueller Referenzen, die das Pro-Contra-Schema ausgestalten. Im obigen Zitat klingt z. B. Lermontovs Gedicht *„И скучно и грустно…“* (1840)[649] an. Einige Bezüge sind beiden Texten gemeinsam (Blok, Gor'kij, Dostoevskij), aber es gibt auch Differenzen: In *Послание Ленке* steht Blok nicht im Zentrum, es fehlen die kommunistischen Lieder, stattdessen werden Figuren der europäischen Romantik aufgerufen. Auch die Zahl der Repräsentanten des Spießertums hat zugenommen.

Ein zentraler Unterschied besteht in der jeweiligen Haltung des diegetischen Sprechers. In *Послание Ленке* hat er eine defensive Position bezogen und leistet, zusammen mit seiner Lebenspartnerin, Widerstand gegen die andrängende romantische Flut. In *К вопросу о романтизме* erliegt das „Ich" zu Anfang der Anziehungskraft der Romantik; es wird also ein früheres Stadium inszeniert, nämlich der Moment, in dem eine Entscheidung zwischen den beiden Polen erfolgt. Dass der Sprecher alleine auftritt und Lena erst am Ende hinzukommt (Abschn. 21: „*Ленкин* сверчок и герань!"), ist ein bedeutsames Detail. Das positive Spießertum ist im Werk mit den Themen Liebe, Ehe und Familie verbunden, und Lena fungiert als Auslöser. Dabei wird mit „Lena" erneut eine reale Person (die zweite Ehefrau des Dichters) erwähnt und der Sprecher (1. Person Singular) erneut als „Kibirov" markiert.

In *К вопросу о романтизме* ist das eigene Erleben fast gar nicht präsent, nur in den Abschn. 19–20 und 22 handelt der Sprecher. Ansonsten besteht der Text aus Reflexionen und Appellen, die – anders als in *Послание Ленке* – an keinen bestimmten Adressaten gerichtet sind, sondern allgemein an die Leserschaft. Der Text ist mit Zitaten angereichert und erinnert an die intertextuellen Montagen in *Сквозь прощальные слезы*, insofern ist das Gedicht weniger „lyrisch" als *Послание Ленке*. Die rhetorische Strategie von *К вопросу о романтизме* ähnelt der des Versbriefes an Ajzenberg: Auf eine Schein-These folgt die präferierte Antithese.

Was Form und Aufbau betrifft, besteht die Erörterung des Romantischen erneut aus Abschnitten ungleicher Länge, auch Reime fehlen. Diese Formlosigkeit vermittelt Spontanität, was dem romantischen Thema entspricht.[650] Im Gedicht finden sich zahlreiche Ausrufezeichen, die den exaltierten Gefühlszustand betonen und die Leserinnen und Leser in den Rausch hineinziehen. Eine ähnliche Wirkung haben die häufigen wörtlichen Wiederholungen (z. B. in Abschn. 2:

---

[649] Лермонтов, М. Ю.: Полное собрание сочинений. В 4 т. М.: Гос. изд-во художественной литературы 1948. Т. 1. 46–47.

[650] In den verschiedenen Ausgaben gibt es Abweichung in der Aufteilung. In *Сантименты. Восемь книг* (1994) – der Textgrundlage –, *«Кто куда – а я в Россию…»* (2001) und *Стихи* (2005) sind es 22 Abschnitte, in *Стихи о любви* (2009) abweichend nur 20.

„На волю! На волю из душной неволи! / На волю! На волю! Эван эвоэ!“), die zum Teil als Leitmotive fungieren („Эван эвоэ!“ findet sich in den Abschnitten 2, 3, 5, 18).

Der romantische Taumel füllt den größeren der beiden ungleich langen Sinnabschnitte aus (1–19; 20–22), in die das Gedicht zerfällt. In Abschn. 1–18 verstärkt sich der Wunsch nach Revolte und Zerstörung fortwährend und richtet sich schließlich gegen das eigene Leben. Der nur aus 3 Versen bestehende Abschn. 19 stellt die Klimax dar, den durch Anapher und Tempuswechsel zum Präteritum dramatisch ausgestalteten Moment vor dem Suizid:

И вот я окно распахнул и стою,
отбросив ногою горшочек с геранью.
И вот подоконник качнулся уже...

Die Gewalt richtet sich hier zuerst gegen die Geranie, ein klassisches Symbol des Spießbürgerlichen,[651] und man erwartet in der Folge den Sprung des Selbstmörders, der allerdings nicht erfolgt. Das Hinsteuern auf diesen Höhepunkt wird abrupt unterbrochen und die Erwartungen werden enttäuscht.

Abschn. 20 nennt den Grund für den plötzlicher Sinneswandel. Auslöser ist der Geruch von Bratkartoffeln, also ein sinnlichen Eindruck, der auf der emotionalen („до слез“) und sinnlichen Ebene („слюнки текут“) wirksam ist:

И вдруг от соседей пахнуло картошкой,
картошкой и луком пахнуло до слез.
И слюнки текут... И какая же пошлость
и глупость какая! И жалко горшок
разбитый. И стыдно. Ах, Господи Боже!
Прости дурака! Накажи сопляка
за рабскую злобу и неблагодарность!

Wie schon der Suizidwunsch ist auch diese Peripetie schwach motiviert, der Gesinnungswechsel erweist sich als literarisches Spiel, hinter dem kein existenzielles Erleben steht. Entsprechend entbehren auch die folgende Reuebekundung und die Selbsterniedrigungen nicht einer gewissen Komik, die die Bekehrung in ein selbstironisches Licht rückt.

---

[651] Das „Kleinbürgertum“ ist im Russischen mit bestimmten symbolischen Objekten verbunden, vgl. z. B.: Широков, Роман: Семь слоников. Мещанин и мещанство. // SuperСтиль 15.06.2011, http://www.superstyle.ru/15jun2011/sem_slonikov. Die Geranie findet sich in Kibirovs *Приблатненная песня* (*Общие места*), Porzellanelefanten in *Сквозь прощальные слезы IV* (das Tauwetter ist spießerfeindlich: „И слонят уберите с трюмо“). In *Послание Ленке* (*Послание Ленке и другие сочинения*) werden die Begonie sowie spezifische Tätigkeiten genannt: Sauerkraut herstellen, Marmelade einkochen, gut essen. Zum Marmeladekochen als literarischem Topos des Gutslebens des 19. Jahrhunderts siehe Ляпина, Лариса: «Варька варенья» в русской классической прозе и поэзии XIX века. // Graf, Alexander (Hg.): Poetik des Alltags. Russische Literatur im 18.–21. Jahrhundert. München: Herbert Utz 2014. 83–89.

5.3.2. Im Brennpunkt: Aleksandr Blok

Unter den zahlreichen intertextuellen Referenzen, die das romantische Paradigma repräsentieren, ragen quantitativ die Zitate aus Texten von Aleksandr Blok (1880–1921) heraus. Bloks Funktion in *К вопросу о романтизме* kann man mit der eines Prismas oder einer Linse vergleichen, in seinem Werk bündeln sich die verschiedenen romantischen Linien, die Kibirov anlegt. Auch Bagrecov hebt die prominente Bedeutung Bloks in diesem Text und im Gesamtwerk hervor. Er charakterisiert seine Funktion als die eines Opponenten.[652] Seine Bedeutung wird im weiteren Werkkontext insbesondere in Kibirovs Poem *Солнцедар* markiert, das den Blok-Kult der Jugendjahre ironisch dekonstruiert, und zwar am Beispiel des Unterfangens des literarischen *alter ego*, eine Mitschülerin nach dem Vorbild der idealisierten „Schönen Dame" zu lieben.[653] *Солнцедар* weist aber auch auf die positive Bedeutung des Symbolisten hin, denn den Autoren des Silbernen Zeitalters wird der Verdienst zugeschrieben, im eigenen Leben zu einer Distanzierung vom Sowjetischen geführt zu haben.[654] Darüber hinaus wird in anderen Texten wie auch in Interviews die Begegnung mit Bloks Gedichten als Moment der dichterischen Erweckung beschrieben, die mit 13 Jahren erfolgt sei.[655]

---

[652] Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 82–99 (Kapitel 2.2). Im Unterkapitel *Спор о революции* (89–95, v. a. 93–95) werden einige Referenzen aus *К вопросу о романтизме* genannt.

[653] Кибиров, Тимур: Парафразис, 37–45. Siehe Str. 60–61:„ Как старался я, как я безбожно кривлялся, / чтоб хоть чуточку сблизиться с ним! // Как я втягивал щеки, закусывал губы! / Нет! Совсем не похож, хоть убей! / И еще этот прыщ на носу этом глупом! / Нет, не Блок. Городецкий скорей." Vgl. 2007 im Interview Шендерович, Виктор: Все свободны!: „Блок был моим кумиром, причем настоящим кумиром, таким, как у девочек, мальчиков рок-звезды. Я его чуть ли не записные книжки наизусть знал."

[654] In *Солнцедар* heißt es: „Впрочем, надо заметить, что именно этот / старомодного чтения круг / ледяное презрение к власти Советов / влил мне в душу." (Str. 45); „И когда б не дурацкая страсть к зоргенфреям, / я бы к слуцким [Boris Sluckij, 1919–1986; M. R.], конечно, припал" (Str. 50). Десятов, В. В.: Набоков и русские постмодернисты, 276 erwähnt eine ursprüngliche Str. 52, die nur in den frühen Redaktionen des Poems fassbar ist: „Благодарность за глупое это презренье / я в душе навсегда сберегу. / Но, как сказано в сиринском стихотвореньи, / «перечитывать их не могу»" (Desjatov gibt als Quelle an: Кибиров, Тимур: Памяти Державина, 156 sowie die Zeitung Сегодня 01.10.1994. 13).

[655] Z. B. *Литературная секция* (*Послание Ленке и другие сочинения*; Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 333–341), Str. 21–25. Detailliert in den autobiographisch gefärbten Prosaskizzen *Покойные старухи* (*Три поэмы*), Gesang 2, Abschn. XIV und XV: Das erzählte Ich findet während der Ferien bei den Großeltern eine vorrevolutionäre Blok-Ausgabe und wird dadurch zum Dichter (Кибиров, Тимур: Три поэмы, 22–33. 32). Vgl. das Interview: Селиванова, Наталья: В новой жизни стало не лучше, а правильнее. // Утро Россіи 20.–26.07.1995. 8: „Впрочем, мое отношение к Блоку окрашено в биографические тона. Может быть, под его влиянием я, тринадцатилетний, и начал пи-

In *К вопросу о романтизме* spielt Blok in der Hypostase als Dichter der bolschewistischen Revolution eine wichtige Rolle. Dies wird durch das Motto bezeichnet, das aus seinem Essay *Интеллигенция и революция* (Januar 1918) stammt: „Всем телом, всем сердцем, всем сознанием – слушайте Революцию!“[656] Blok will die Intellektuellen für die Revolution gewinnen, die die langersehnte Veränderung bringen soll.[657] Mit dieser Referenz wird das Hauptthema vorgegeben, mit dem sich *К вопросу о романтизме* kritisch auseinandersetzt: der Überdruss der Intellektuellen gegenüber der vorhandenen Lebenswelt. Dass die bolschewistische Revolution eine Manifestation der „romantischen“ Geisteshaltung sei, wird in Kibirovs Gedicht durch zahlreiche Zitate aus Bloks Revolutionspoem *Двенадцать* demonstriert:

> **Ножом полосну**, **полосну**[658] за весну я!
> Мне дела нет, сволочь, а ну сторонись! [Abschn. 3]
>
> Хочу я, и все тут, хочу я, хочу я!
> **На горе буржуям**,[659] **эх-эх, попляши**![660] [Abschn. 4]
>
> Нет удержу! Нет! Не хочу, не хочу!
> Пусть все пропадает. **Эх, эх, согреши**![661] [Abschn. 5]
>
> **Свобода, свобода, эх-эх, без креста**![662]
> Так пусть же сильней грянет буря, ебёныть!
> **Эх-эх, попляши, попляши**, Саломея,
> сколь хочешь голов забирай, забирай!
> О **злоба святая**[663]! О, похоть святая!

сать стихи. До армии я знал наизусть все его сочинения, вплоть до его записных книжек. Он являлся моим кумиром, непререкаемым авторитетом и образчиком жизненного поведения. Затем восхищение сменилось резким неприятием, а позднее выработалось спокойное отношение.“

[656] Блок, Александр: Собрание сочинений. В 6 т. Л.: Художественная литература 1980–1983. Т. 4. 229–239, Zitat 239.

[657] „*Переделать все*. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью.“ (Блок, Александр: Собрание сочинений, т. 4. 232; Kursive im Original.) Auch vom Weltkrieg hatte man sich eine Reinigung erhofft: „казалось минуту, что она очистит воздух“ (229).

[658] Блок, Александр: Собрание сочинений, т. 2. 313–324. Zitat in Abschn. 8 „Уж я **ножичком / полосну, полосну**!..“

[659] Zitat in Abschn. 3: „Мы **на горе** всем **буржуям** / Мировой пожар раздуем“.

[660] Zitat in Abschn. 5: „**Эх, эх, попляши!**“

[661] Zitat in Abschn. 5: „**Эх, эх, согреши!**“

[662] Zitat in Abschn. 2: „**Свобода, свобода, / Эх, эх, без креста!**“.

[663] Zitat in Abschn. 1: „Черная злоба, **святая злоба**...“

Довольно нам охать, вздыхать, подыхать! [Abschn. 9]

Растопим же сало прогорклое ваше
огнем **миров**ого **пожар**а![664] Даешь! [Abschn. 14]

И вечный, бля, бой! Эй, **пальнем-ка**, товарищ,
в святую – эх-ма – **толстозадую**[665] жизнь! [Abschn. 16]

Es werden aber auch andere Blok-Texte zitiert. Die Wortverbindung „вечный бой“ in Abschn. 16 verweist z. B. auf seinen Zyklus *На поле Куликовом* (1908);[666] das Warten auf die junge, barbarische Rasse, die die erschöpfte europäische Kultur hinwegfegt, verbindet sich retrospektiv mit der revolutionären Thematik.[667]

In anderen Blok-Referenzen geht es um die Konzeption der Dichterexistenz, z. B. in Abschn. 2 von *К вопросу о романтизме*:

С дороги! Филистер, буржуй и сатрап!
Довольны своей **конституцией куцей**[668]!?
Печные **горшк**и вам **дороже**,[669] скоты?
Так вот же вам, вот! И посыпались стекла.

Das erste Zitat stammt aus dem Gedicht *Поэты* (1908), das den Dichter als am Rande der Gesellschaft vegetierende Existenz beschreibt, wobei er trotz der widerwärtigen Lebensumstände über den Normalbürgern stehe, denen seine höhere Welt verschlossen bleibe. Die zweite Referenz lässt sich auf Bloks Rede *О назначении поэта* (1921) zurückführen, die wiederum aus dem Gedicht *Поэт и толпа* (1828) von Puškin zitiert.[670] Erneut wird ein Dichter konzeptualisiert, der außerhalb der Alltagswelt und der Gesellschaft existieren und sich von deren

---

[664] Vgl. Fn.[659].

[665] Zitat in Abschn. 2: „Пальнем-ка пулей в **Святую** Русь – // […] **В толстозадую**!“.

[666] Gedicht *На поле Куликовом 1*, Str. 5 (Блок, Александр: Собрание сочинений, т. 2. 84–88, Zitat: 85).

[667] Gegen die Gleichsetzung mit der Revolution spricht sich Скоропанова, И. С.: Русская постмодернистская литература, 368 aus. Sie verneint insgesamt eine direkte Schuld der Literaten an dem Geschehenen (367); auch Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 92–94 erörtert diese Frage.

[668] Gedicht *Поэты*: „Ты будешь **доволен** собой и женой, / Своей **конституцией куцой**, / А вот у поэта – всемирный запой, / И мало ему конституций!“ (Блок, Александр: Собрание сочинений, т. 2. 92–93. Str. 8.)

[669] Artikel *О назначении поэта*: „праздничное и триумфальное шествие поэта […] слишком часто нарушалось мрачным вмешательством людей, для которых **печн**ой **горшок дороже** бога.“ (Блок, Александр: Собрание сочинений, т. 4. 413–420. 413.)

[670] Puškins Gedicht *Поэт и толпа*: „Тебе бы пользы всё – на вес / Кумир ты ценишь Бельведерской. / Ты пользы, пользы в нем не зришь. / Но мрамор сей ведь бог!... так что же? / Печной **горшок** тебе **дороже**: / Ты пищу в нем себе варишь.“ (Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 3,1. 141–142. 142).

Sorgen und Werten losmachen soll. Sein Gegner ist der Pöbel (чернь), der gegen die geistigen Ziele materielle Interessen – besagte Töpfe – stellt und das Genie behindert. Wenn in Bloks Gedicht *Поэты* dem Adressaten (dem Kritiker) vorgeworfen wird, er sei zufrieden, wenn er sich selbst und seine Frau (und eine Konstitution) habe, erkennt man darin allerdings positiv konnotierte Komponenten von Kibirovs Wertesystem: die Wertschätzung der Familie, der Normalität und der im Alltag manifesten zivilisatorischen Leistung. Bloks a-soziales Dichterbild steht im Gegensatz zu Kibirovs Selbstinszenierungen als sozial integrierter Ehemann und Vater mittleren Alters, die seine Texte der 1990er Jahre prägen.

Eine weitere Überlagerung von Blok- und Puškin-Bezügen, d. h. von romantischer und symbolistischer Mentalität, findet sich in Abschn. 13 von *К вопросу о романтизме*: „Эй, бей на куски истукан Аполлона!" Das Zerschlagen einer Apollon-Figur referiert zum einem auf ein Epigramm Puškins aus dem Jahr 1827. Hier wird über den jungen Dichter A. N. Murav'ev – dies wäre der typische „Romantiker" – gespottet, der bei einem Abend im Haus der Volkonskijs den Arm einer Apollonstatue abbrach und diesen Anlass in einem *auf die Statue* geschriebenen Epigramm festhielt.[671] Im Kontext von *К вопросу о романтизме* wird das leichtsinnige Beschädigen der Statue zur dionysischen Geste (mit Bezug auf Nietzsche, gegen den Kibirov in späteren Texten ebenfalls scharf polemisiert, vgl. 8.4.2, 8.4.3, insbesondere S. 351, Fn.[1158]). Zum anderen lässt sich die Referenz mit Blok in Verbindung bringen, der vor seinem Tod eine Statue des griechischen Gottes zerschlagen haben soll.[672] Eine Verbindung beider Angriffe auf Apollon stellt übrigens Kibirovs Gedicht *Антологическое* (*Интимная лирика*) her.[673]

---

[671] Puškins *Эпиграмма (из антологии)*: „Кто разбил твой истукан? / Ты, соперник Аполлона, / Бельведерский Митрофан [= Murav'ev; Anm. von mir, M. R.]." (Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. III,1. 51). Siehe Вацуро, В. Э.: Эпиграмма Пушкина на А. Н. Муравьева. // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 13. Л.: Наука 1989. 222–241.

[672] Diese Anekdote findet sich z. B. in der nacherzählend-literarischen Biographie: Турков, А.: Александр Блок. Изд. 2-е, испр. М.: Молодая гвардия 1969. 258: „Блока стали вдруг приводить в исступление вещи. Он в щепы сломал несколько стульев, разбил кочергой стоящий на шкафу бюст Аполлона. – А я хотел посмотреть, на сколько кусков разлетится эта жирная рожа, – уже успокаиваясь, объяснял он жене свой поступок."

[673] Кибиров, Тимур: Интимная лирика, 18. Vgl. Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 94–95.

5.3.3. Die Spannbreite des Romantischen

Blok vereinigt in seiner Funktion als intertextueller Akteur also die Revolutionsbegeisterung,[674] die aus der Romantik übernommene Normalitätsfeindlichkeit des Symbolismus, das Bild des Dichters als Existenz *ad margines* sowie die Präferenz des als Zerstörungsimpuls verstandenen Dionysischen. Um Blok als Zentrum gruppieren sich zahlreiche weitere intertextuelle Referenzen.

Die literarische Romantik ist in Abschn. 1 mit Lermontovs bekanntem Gedicht *„**И скучно и грустно**…“* (1840) präsent, in Abschn. 15 und 17 klingt mit der Wendung „хаос родимый“ vielleicht Tjutčevs Gedicht *„О чем ты воешь, ветр ночной?..“* (vor 1836)[675] an. Was die Autoren des Silbernen Zeitalters betrifft, lässt sich das Fordern „Хочу я, и все тут, хочу я, хочу я!“ (Abschn. 4) auf Bal'monts Gedicht *Хочу*[676] zurückführen; „Эй, жги город Гамельн! (Abschn. 7) verweist wohl auf Cvetaevas Poem *Крысолов* (1925)[677] und / oder allgemein auf den zugrundeliegenden Rattenfänger-Mythos als Prototyp des Konfliktes zwischen (Spieß-)Bürger und Künstler. Skoropanova sieht weiterhin Bezüge auf die Futuristen Majakovskij, Chlebnikov, Kamenskij.[678]

Gut vertreten ist Maksim Gor'kij als Romantik, Realismus und Sozrealismus verbindender Autor: Es findet sich ein geflügeltes Wort aus seinem autobiographischen Roman *Детство* (bei Kibirov Abschn. 1: „**Свинцов**ая **мерзость**.“[679]), Zitate aus *Легенда о Марко* (ebd.: „**Как черви слепые**.“[680]) und *Песня о буревестнике* (Abschn. 9: „Так **пусть** же **сильней грянет буря**,

---

[674] Auch in *Сквозь прощальные слезы I* (Str. 7, evtl. auch 5) fungiert Blok als Repräsentant des pro-sowjetischen Pols (Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 132–135. 132). Vgl. Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 91.

[675] Тютчев, Ф. И.: Сочинения, т. 1. 78: „О, страшных песен сих не пой / Про древний **хаос**, про **родимый**!“ Als Zitat ebenfalls in Bloks Rede *О назначении поэта*: Блок, Александр: Собрание сочинений, 416; im Kommentar Seite 459 (Anm. 7).

[676] Bal'monts Gedicht *Хочу*: „**Хочу** быть дерзким, хочу быть смелым, / […] **Хочу** упиться роскошным телом, / **Хочу** одежды с тебя сорвать! // […] Я так **хочу**!“ (Бальмонт, К.: Избранное. М.: Художественная литература 1983. 153.)

[677] Auch Скоропанова, И. С.: Русская постмодернистская литература, 368 sieht eine Referenz auf Cvetaeva.

[678] Скоропанова, И. С.: Русская постмодернистская литература, 367, leider ohne genauere Lokalisation.

[679] Берков, В. П.; Мокиенко, В. М.; Шулежкова, С. Г.: Большой словарь крылатых слов русского языка. М. 2005. 438. „**Свинцов**ые **мерзост**и [Русской <нашей> жизни]“. Die Wendung stammt aus Gor'kijs *Детство*, Ende von Kap. XII (Горький, М.: Собрание сочинений. В 30 т. М.: Художественная литература 1949–1955. Т. 13. 5–202, Zitat: 185.)

[680] Gor'kijs *Легенда о Марко*, Str. 8: „А вы на земле проживёте, / **Как черви слепые** живут: / Ни сказок о вас не расскажут, / Ни песен про вас не споют.“ (Горький, М.: Собрание сочинений, т. 5. 360–361.)

ебеныть!“; Abschn. 10: „**прячьте жирное тело в утесах**!“[681]). Zur sowjetisch-revolutionären Spielart des Romantischen gehören auch die Lieder der Arbeiterbewegung, die reichlich Zerstörungsmotive liefern: In Abschn. 1 wird aus der sog. *Arbeitermarseillaise* (*Рабочая марсельеза*)[682] und dem ebenfalls vor 1917 entstandenen Lied „*Смело товарищи в ногу…*“ (1896)[683] zitiert. In Abschn. 10 findet sich der französische Refrainvers „Ça ira! Ça ira!“ sowie im Anschluss ein übersetzter Vers aus dem gleichnamigen Revolutionslied.[684] Gleich mehrfach klingt der Beginn der französischen Marseilleise an, er wird allerdings komisch weitergeführt: „**Allons** же **enfants** на отцов!“ (Abschn. 6), „**Allons** в санкюлоты! Срывай же штаны!“ (Abschn. 12), „**Allons** же в безбрежность, **enfant** мой terrible!“ (Absch. 15). Das Bekenntnis zum Romantischen beginnt im Text zu bröckeln.

Ähnlich zeigt die Transformation der *Internationale* in Abschn. 16, dass Kibirovs Protagonist (erzähltes Ich) in seinem Rausch eigentlich über das in den Texten Gemeinte hinausgeht und diese missversteht. Während im Original nur die „alte Welt der Gewalt“ zerstört und parallel dazu eine neue Welt gebaut werden soll, die den bislang Machtlosen ein besseres Leben ermöglichen soll, findet sich in *К вопросу о романтизме* die allgemeine Vernichtung ohne konstruktive Zielsetzung. Verräterisch ist ebenfalls die Vertauschung der Pronomina „alles“ und „nichts“ in V. 3 (Hervorhebung von mir; M. R.):

> **Весь мир мы разрушим, разрушим, разрушим**!
> И **строить** не будем **мы новый**, не будем!
> И что **было *всем***, снова **станет *ничем***![685]

Die gleichen Transformationen betreffen die Losungen aus der Zeit der Französischen bzw. Sowjetischen Revolution „Friede den Hütten, Krieg den Palästen“, sowie „Вся власть [советам]“ und „Да здравствует [Великая Октябрьская Социалистическая революция]!“ Daraus wird bei Kibirov:

---

[681] Gor’kijs *Песня о буревестнике*: „Глупый пингвин робко **пряч**ет **тело жирное в утесах**… Только гордый Буревестник реет смело и свободно над седым от пены морем!“; „**Пусть сильнее грянет буря!**“ (Горький, М.: Собрание сочинений, т. 5. 326–327.)

[682] Arbeitermarseillaise: „**Отречемся** от старого мира!“ (siehe Kap. 4.2, S. 153).

[683] Lied *„Смело товарищи в ногу…“*: „**Свергнем могучей рукою** / Гнет роковой навсегда“ (Песенник анархиста и подпольщика; Русские советские песни (1917–1977), 11–12).

[684] Lied *Ça ira*, Original z. B. in Chants de la Révolution française. Choix établi par François Moureau et Élisabeth Wahl. Paris: Librairie Génerale Française 1989. 45–48. In Сантименты. Восемь книг, 271 findet sich ein Druckfehler, statt *Ç* steht der lateinische Buchstabe *G*.

[685] Die russische Version der *Internationale* lautet: „**Весь мир** насилья **мы разрушим** / До основанья, а затем / Мы наш, мы **новый мир** по**строи**м: / Кто **был *ничем***, тот **станет *всем***.“ (Песенник анархиста и подпольщика; Русские советские песни (1917–1977), 9–10, 9). Hervorhebungen von mir; M. R.

> Единственный способ украсить жилплощадь –
> поджечь ее! ***Хижин**ам* тоже **война**! [Abschn. 15]

sowie

> **Вся власть** никому, никому, ничему!
> **Да здравствует** nihil! […] [Abschn. 8]

Diese Veränderungen bewirken eine Zuspitzung und Übertreibung des den Texten eigenen Kampfimpulses, die komisch wirken, da die Leser und Leserinnen gerade bei den bekannten Losungen die Abweichung wahrnehmen. Ähnlich wie in *Сквозь прощальные слезы* sind bewusste Eingriffe in die Zitate zu bemerkten, die hier der Ebene des erzählenden Ich (d. h. narratoriale Perspektive, siehe S. 138) zugeordnet werden können, das das Verhalten seines jüngeren *alter ego* aus einem kritischen Blickwinkel betrachtet.

An weiteren intertextuellen Schichten finden sich in *К вопросу о романтизме* Verweise auf die klassische Antike sowie die Bibel. Diese Rückgriffe auf die ferne Vergangenheit verleihen dem Zerstörungsimpuls eine archetypische Dimension, er wird zu einer anthropologischen Konstante. Erwähnt werden im Text die großen Verbrechen der Bibel – Kains Mord an Abel; die Entscheidung des Pöbels gegen Jesu und für den Verbrecher Barrabas (Abschn. 5); Salomes Intrige gegen Johannes den Täufer (Abschn. 9).[686] Dabei spricht das erzählte Ich aus der Perspektive der in der Bibel negativ konnotierten Charaktere (Hervorhebungen von mir; M. R.):

> […] *Нам* Варраву, Варраву!
> Не сторож *я* брату, не сторож, не брат! [Abchn. 5]

Was die Antike-Bezüge angeht, sind neben dem römischen Fruchtbarkeitsgott Liber, der aus einem Gedicht von Del'vig stammen könnte,[687] mit Pandora (Abschn. 14) und den Sirenen (Abschn. 17) bekannte Figuren präsent. Aus dem Altertum stammt auch der Ruf der Bacchantinnen, der den Text leitmotivisch durchzieht (Abschn. 2, 3, 5, 18); besagtes „Эван, эвое!" findet sich darüber hinaus in zahlreichen russischen Gedichten der Romantik und des Silbernen Zeitalters: *Вакханка* von Batjuškov (1815),[688] *Торжество Вакха* (1818) von Puškin,[689] *Песня Вакханок* (1894) von Dmitrij Merežkovskij,[690] *Вакхическая*

[686] Ähnliche biblische Exempla finden sich in dem in Kap. 8.4.3 behandelten Gedicht *Баллада виконта Фогельфрая* (*Кара-барас*). Sie verkörpern dort nietzscheanisches Ideengut, das wie hier wohl auch mit dem Symbolismus in Verbindung gebracht werden kann.

[687] Evtl. aus Del'vig: *Дифирамб* (1816; Дельвиг, А. А.: Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель 1959. 110). Im Glossar (347) wird Liber als Manifestation des Bacchus bezeichnet. Nach Cancik, Hubert et al. (Hgg.): Der Neue Pauly, Bd. 7. 136–137 (*Liber*) war er ein Gott der Natur, Fruchtbarkeit und des Weins, mit dem diverse Feste verbunden waren.

[688] Батюшков, К. Н.: Полное собрание стихотворений. М.; Л. 1964. 189–190.

[689] Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 2,1. 53–55.

песня (1898) von Mirra Lochvickaja,[691] das wiederum als Motto im Gedicht *Эван, эвое!* (1913) des Egofuturisten Konstantin Olimpov[692] auftaucht, etc.

Diese deutliche Referenz auf das kultische Umfeld der Dionysos-Verehrung fügt sich mit den Anekdoten über die beschädigten Apollo-Figuren zu dem Gegensatzpaar apollinisch vs. dionysisch zusammen, mit dem Nietzsche die einzelnen Künste, aber auch bestimmte Zivilisationen typologisierte. Kibirovs Gedicht beinhaltet auch Verweise auf Nietzsches sprichwörtlich gewordenes Diktum „Gott ist tot" sowie die Vorstellung vom Übermenschen (Absch.11: „**Бог**, если не **умер**, то будет расстрелян!"; Abschn. 12 „Нож в горло – и ты **Übermensch**, и **Бог умер**!"). In dieses Umfeld gehört auch die Erwähnung des Nihilismus (Abschn. 8: „Да здравствует nihil! Но даже Ничто / над нами не властно, не властно, не властно!"), da in Nietzsches Werk die Verneinung von als gültig angesehenen gesellschaftlichen Normen ihren (wirkungsgeschichtlichen) Höhepunkt erreichte. Anspielungen auf Dostoevskijs anti-nihilistischen Roman *Преступление и наказание* schließen sich an. Auch hier wird der zerstörerische Impuls des Prätexts gesteigert:

> Не ссы! За процентщицей вслед замочи
> и Соню, сначала отхарив, и Дуню,
> и Федор Михалыча! Право имей!
> Не любо?! Дрожащая тварь, что, не любо? [Abschn. 11]

In diesem Zitat-Panorama kommen verschiedene intertextuelle Komplexe zusammen, die in Kibirovs Gesamtwerk allesamt negativ konnotiert sind. Die Kritik an Texten aus dem kommunistischen Umfeld dominiert im Frühwerk, Spezifika der literarischen Romantik als Kontrastfolie spielen in der zweiten Werkphase eine wichtige Rolle, seit Ende der 1990er findet sich Polemik gegen Nietzsche. Diese verschiedenen Facetten, verbunden mit Kibirovs Kritik am russischen Symbolismus und der europäischen Literatur des Fin de Siècle (Blok), summieren sich zu einem bipolaren Gesamtbild, das im weiteren Werk immer neu variiert wird.

5.3.4. Positive Projektionen: das „apollinische" Puškin-Bild

Den vielen Repräsentationen des Romantischen stehen in *К вопросу о романтизме* nach dem Umbruch in Abschn. 20 Bezüge gegenüber, die eine (in Kibirovs Konzeption) lebensbejahende, antiromantische Idee transportieren. Neben der Hinwendung zu Gott (Abschn. 20: „Ах, Господи Боже!" etc.) finden

[690] Мережковский, Д. С.: Полное собрание сочинений. ND der Ausgabe Moskau 1914. Hildesheim; New York: Georg Olms 1973. Buch IV. Teil 22. 45–46.

[691] Поэты 1880–1890-х годов. Сост., подг. текста, биогр. спр. и прим. Л. К. Долгополова, Л. А. Николаевой. Л.: Советский писатель 1972. 621–622.

[692] Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. Сост.: В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. М.: Наследие 1999. 151–152.

sich Puškin-Referenzen. Anders als Lermontov („И скучно, и грустно“) wird Puskin nicht als Vertreter des Romantischen eingeordnet, sondern dem spießbürgerlichen Pol zugerechnet, wovon im nächsten Kapitel noch ausführlich die Rede sein wird. Der zentrale Prätext in *К вопросу о романтизме* ist dabei Puškins Gedicht *Вакхическая песня*,[693] das den dionysischen Kontext umwertet und nicht als destruktiven Rausch, sondern als Gastmahl inszeniert. Das erste Mal taucht das Schlüsselzitat in Abschn. 13 auf, allerdings sind hier die Verben noch vertauscht, statt „**Да *здравствует* солнце, да *скроется* тьма!**“ heißt es bei Kibirov: „**Да *скроется* солнце, да *здравствует* тьма!**“ (Hervorhebungen von mir; M. R.). Am Ende von *К вопросу о романтизме*, wird erneut zitiert, allerdings die originale, „apollinische“ Grundstimmung wiedergestellt:

> **Да здравствуют музы! Да здравствует разум**!
> **Да здравству**ет мужество, свет и тепло!
> **Да здравству**ет Диккенс, да здравствует кухня!
> **Да здравству**ет ленкин сверчок и герань! [Abschn. 21]

Wie zu sehen ist, wird das wörtliche Zitat als syntaktisches Gerüst weitergenutzt. Zu apollinischen Kategorien („музы“, „разум“, „мужество, свет и тепло“) gesellen sich spießbürgerliche Topoi, die sich zu einem Bild des Heims zusammensetzen: die Küche, das Heimchen (сверчок) sowie die Geranie. Sie sind an Len(k)a gebunden, die Lebenspartnerin des Sprechers.

Von großer Relevanz ist die Erwähnung von Charles Dickens als einem Repräsentanten des Philistertums, die eine Verbindung zum Gedicht *Русская песня. Пролог* im gleichen Band herstellt, das England und Russland konfrontiert.[694] In diesen beiden Gedichten aus dem Buch *Сантименты* sind somit erste Ansätze von Kibirovs anti-romantischem England-Bild angelegt, von dem noch die Rede sein wird (siehe insbesondere Kap. 8.4 und 8.5).

In *К вопросу о романтизме* wird in dem durch seine Kürze exponierten letzten Abschnitt die Absicht verkündet, Gäste einzuladen, zu kochen (erneut Kartoffeln), zu trinken und zu singen. Zum einen wird Puškins Bacchus-Lied weitergeführt, andererseits findet sich hier eine Szene von Gemeinschaft, wie sie am Ende der Weihnachtsallegorien als utopisch-komische Variation des Abendmahls entwickelt wurde.

Betrachtet man Kibirovs elaborierten romanisch-spießbürgerlichen Dualismus, stellt sich abschließend die Frage, inwieweit die vorgenommenen Rollen-

---

[693] *Вакхическая песня*: „Что смолкнул веселия глас? / Раздайтесь, вакхальны припевы! / **Да здравству**ют нежные девы / И юные жены, любившие нас! / Полнее стакан наливайте! / На звонкое дно / В густое вино / Заветные кольца бросайте! / Подымем стаканы, содвинем их разом! / **Да здравствуют музы, да здравствует разум**!“ (Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 2,1. 420). Vgl. Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 72.

[694] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 263–265.

verteilungen und Konzeptualisierungen adäquat sind und wie man die Botschaft – das Bekenntnis zum Spießbürgertum – bewertet. Skoropanova, die *К вопросу о романтизме* aus der Perspektive von *Сквозь прощальные слезы* liest, sieht Kibirovs Text kritisch: „В Кибирове неожиданным образом прорезается цензор, указывающий классикам, что им не нужно было писать, чтобы в России не произошла революция.“[695] Gefährlich sei nicht die Romantik, sondern der utopische Radikalismus, und bei dem Dichter sei ebenfalls ein russischer Maximalismus vorhanden, obwohl er sich langfristig von binären Oppositionen wegbewege. Skoropanovas Interpretation wird der immanenten auto-ironischen Komponente von *К вопросу о романтизме* allerdings nicht gerecht, die sich insbesondere in den Übersteigerung des Destruktionsimpulses der Prätexte zeigt, mit denen auf der Ebene des erzählenden Ich die verzerrte Interpretation des Protagonisten (des erzählten Ich) offengelegt wird. Dadurch wird auch die ursprüngliche Bedeutung der Originale sichtbar, die sich vielleicht doch nicht alle in ein Paradigma einpassen lassen. Schließlich ist die rhetorische Anlage des Textes offenkundig und wirkt dem Appell entgegen: Das Spiel mit Zitaten, die fehlende psychologische Motivation der Parteinahme zuerst für die Romantik und dann für die spießbürgerliche Antithese sorgen für Komik und bieten Ansatzpunkte für eine kritische Ausdeutung.

Die Frage nach der Plausibilität der skizzierten universalen Romantik lenkt die Aufmerksamkeit auf Tamara Gurtuevas Habilitationsschrift, die Kibirov als einen Vertreter der nordkaukasischen Postmoderne untersucht. Sie definiert die Postmoderne als Spätphase des romantischen Paradigmas,[696] das prägend für die Neuzeit sei. Insofern stützt ihre Arbeit die Plausibilität von Kibirovs Konzeption einer Romantik i. w. S. und lässt erwarten, dass auch Momente der Postmoderne als romantisch eingeordnet werden, was in der Tat der Fall sein wird. Allerdings versteht Gurtueva Kibirov als Postmodernisten *und* Romantiker, ohne den Widerspruch zu bemerken, den etwa das Gedicht *К вопросу о романтизме* hervorruft – es wird, wie das Gros seines Werkes, von ihr nicht berücksichtigt (siehe Seite 45).

---

[695] Скоропанова, И. С.: Русская постмодернистская литература, 367.

[696] Гуртуева, Т. Б.: Постмодернизм в системе национальной культуры, 4; 12.

5.4. KAPITELRESÜMEE

An der Wende zu den 1990er Jahren vollzieht sich im Werk von Timur Kibirov eine Neuausrichtung, die weg von Dekonstruktionen sowjetischer Ideologeme, Analysen sozialer Probleme oder historischen Retrospektiven führt, obwohl der Dichter zeitgleich eben mit diesen Texten Popularität erreichte.

Zum einen wird die Abkehr von politischen Themen aus der Reflexion der eigenen Position im literarischen Feld motiviert. Das Autorvorwort in Versen zum Buch *Стихи о любви* und v. a. das Gedicht *Мише Айзенбергу. Эпистола о стихотворстве* (*Сантименты*) gestalten die Beziehung zwischen der inoffiziellen und der offiziellen Literatur als kategorische Abgrenzung, wobei der offizielle Literaturbetrieb und die in der Perestrojka ihren Höhepunkt erreichende Dominanz der politisch-publizistischen Thematik scharf angegriffen werden. Nikolaj Nekrasov als Schlüsselfigur dieser „staatsbürgerlichen“ Literaturkonzeption werden alternative Autoritäten gegenübergesetzt: der Emigrationsautor Vladimir Nabokov und Osip Mandel’štam als Opfer des Totalitarismus. Michail Ajzenberg, der fiktive Adressat der Epistel, fungiert als kommunikative Instanz und Repräsentant des Untergrunds. In Kibirovs Manifesten deuten sich die Umkehrung der Hierarchien an, die in den 1990ern in einem von neuen Spielregeln dominierten literarischen Feld stattfindet, sowie die Veränderungen im literarischen Kanon.

Diese Grenzziehungen stellen ebenfalls selbstbezogene Reflexionen über die Richtung des eigenen Schreibens dar, wobei die Sprecherinstanz mit autobiographischen Zügen versehen wird und als Sprachrohr des Autors dient. Es sollen a-politische Texte jenseits der Perestrojka-Publizistik entstehen. Gerade der Rückgriff auf pastorale Motive beinhaltet dabei die Proklamation der dichterischen Freiheit. Aus dieser Konzeption heraus erklären sich die positiven Bezugnahmen auf die klassizistische Literatur. So nimmt der Versbrief an Ajzenberg über seinen Untertitel Bezug auf Sumarokovs poetologisch-polemische Auseinandersetzung mit dem literarischen Establishment des 18. Jahrhunderts. Typologisch lässt sich der von ihm ausgetragene Generationen- bzw. Klassengegensatz, der sich als Kritik an der Dominanz der (panegyrischen, politischen) Ode manifestierte, mit Kibirovs Situation und Positionen gleichsetzen. Wenn der Dichter 1988–1989 viele Gattungs-Gedichte schreibt und Liebe / Gefühle als zentrale Themen definiert, folgt er ebenfalls Sumarokov nach.

Im dritten Schlüsselgedicht *К вопросу о романтизме* nehmen die neuen weltanschaulichen Inhalte, nämlich die binäre Opposition zwischen ‚Romantik‘ (романтизм) einerseits und ‚Spießertum‘ (мещанство) andererseits, Gestalt an. Mit diesen Termini benennt das Gedicht zwei antagonistische Paradigmen, die die Kulturgeschichte prägen (sollen), ähnlich wie das nietzscheanische Paar dionysisch vs. apollinisch. Die Romantik dient als negativer Pol, während der Sprecher das Spießertum als Ideal definiert und dieses in den Büchern *Стихи о*

любви bis *Парафразис* auch vorlebt. Diese Positionierung ist in der Tat ungewöhnlich, denn die meisten großen Autoren und Autorinnen hatten ein ambivalentes bis feindliches Verhältnis zu Alltagsleben, Normalität und gesellschaftlichen Konventionen, was die intertextuellen Referenzen belegen.

In Kibirovs Zitat-Panorama des Romantischen ist Aleksandr Blok die zentrale Figur, bei der sich die verschieden Linien kreuzen: die Revolutionsbegeisterung der Intelligenzija, das Bild des Dichters als a-sozialer außergewöhnlicher Existenz, das die europäische Moderne aus der Romantik übernommen hat, die Affinität zum Dionysischen. Flankierend hinzu kommen weitere Bezüge auf Autoren der Romantik, des Symbolismus und der Avantgarde; Maxim Gor'kij, Arbeiterlieder und kommunistische Losungen; archetypische Gestalten aus Bibel und Mythologie; und schließlich Nietzsche und der Nihilismus. Im breiten Spektrum des Romantischen werden in späteren Texten auch Vertreter der Postmoderne Platz finden. Im Gedicht *К вопросу о романтизме* wird nach der Kulmination und dem Umschlagen der romantischen Begeisterung Puškin als intertextueller Gegenpol positioniert. Spätere Texte erweitern das Thema Spießertum intertextuell um zahlreiche weitere Repräsentationen.

Aus der analytischen Distanz betrachtet, zeigt Kibirovs antiromantisches Projekt exemplarisch das Bedürfnis einer sich der sowjetischen Utopie entfremdenden Gesellschaft nach neuen Werten. Ein Spezifikum der in Kibirovs Werk bis in die Gegenwart in verschiedenen Variationen präsenten „positiven" Ideologie, die diese Lücke füllen soll, ist allerdings ihre selbstironische Dimension. Appelle und Postulate werden durch Komik und Ironie ausbalanciert, in *К вопросу о романтизме* z. B. durch die Hyperbolisierung des in den Prätexten gesehenen destruktiven Potentials oder die offenkundig rhetorische Handlungsführung, die auf psychologische Motivierungen verzichtet. Auch wenn Kibirovs Ideen, an denen sich das eigene Schreiben und Leben (auf der Ebene der Texte) ausrichten und die der Leserschaft als Modelle präsentiert werden, sich von den bei anderen Autoren und Autorinnen fassbaren postmodernen Positionen abgrenzen, besteht in der omnipräsenten Ironie eine Gemeinsamkeit. Gedichte wie *К вопросу о романтизме* lassen sich als Unterfangen lesen, Ideologie und Dekonstruktion zu verbinden und die postmoderne Ästhetik auf wert*schaffende* Inhalte anzuwenden.

6. DIE ENTFALTUNG DES ANTI-ROMANTISCHEN PROGRAMMS[697]

> *Если в 50-х – 70-х годах XX века особенно ценилась ирония (усмешка в подтексте, издевка под маской серьезности), то в 80-х – 90-х годах, напротив, под маской шутки и ерничества обнаруживается серьезное высказывание и переживание [...].*[698]

Die in diesem Kapitel behandelten Bücher *Послание Ленке и другие сочинения* (1990) und *Парафразис* (1992–1996) entwickeln die Themen zur Reife, die in den in Kapitel 5 analysierten Texten als neue Leitlinien des Werks projektiert wurden. Im Zentrum steht die positive Ausgestaltung der „spießbürgerlichen Ideologie", zu der sich das Gedicht *К вопросу о романтизме* (*Сантименты*) hinwandte. Als erzählte Welt fungiert in den meisten Texten ein als alltägliche Normalität geschildertes dörfliches Familienidyll. Kibirovs Sprecher, durchgehend in der 1. Person Singular präsentiert und als *alter ego* des Dichters mit autobiographischen Zügen ausgestattet, propagiert aus der Perspektive des Ehemanns und Vaters konservative Werte, wenn auch immer mit einer Prise (postmoderner) Ironie.

Die Gattungen, Themen und Zitate, die die Gedichte prägen, stammen in vielen Fällen aus der Literatur des späten 18. und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. In einer Gegenwart, die von Brüchen und Krisen gekennzeichnet war – Spuren der beunruhigenden Realität finden sich z. B. in den Gedichten *Денису Новикову. Заговор* (*Послание Ленке и другие сочинения*), *Памяти Державина 19* (*Парафразис*)[699] –, dienen die Klassiker als Rückzugsort und versprechen Stabilisierung. Zentrale intertextuelle Bezugsfiguren sind Aleksandr Sergeevič Puškin und Gavrila Romanovič Deržavin, die als gereifte Literaten mittleren Alters modelliert werden. Dass gerade ihnen eine besondere Bedeutung zukommt und sie dabei als Paar fungieren, bestätigt das spätere Buch *На полях «A Shropshire Lad»*: In Ged. 37: *На мотив «Прощания славянки»* verkörpern „АСП" und „ГРД" die Heimatidee.[700] Obwohl der Dialog mit Puškin

---

[697] Thesen aus Kap. 6.1 und 6.2 finden sich in: Рутц, Марион: Пушкин и Державин как источники положительного образа семейного быта в поэзии Тимура Кибирова. // Graf, Alexander (Hg.): Poetik des Alltags. Russische Literatur im 18.–21. Jahrhundert. München: Herbert Utz 2014. 323–333. Alle Links in diesem Kapitel wurden am 30.05.2015 überprüft.

[698] Зубова, Людмила: Деконструированный Пушкин.

[699] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 328–332; Кибиров, Тимур: Парафразис, 47–49.

[700] Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad» [2007], 107–109.

und Deržavin Kibirovs Werk stark prägt, ist ihre konzeptuelle Bedeutung nur unzureichend erforscht.[701]

Unter den verschiedenen Facetten Puškins, die in Kibirovs Gesamtwerk aufscheinen, erweist sich die Konzeptualisierung als Vertreter des Antiromantischen als die wichtigste. Sie zeigt sich schon in den Versbriefen, die die beiden hier untersuchten Bücher einleiten, und verdichtet sich in *Послание Ленке и другие сочинения* auf der Ebene der Mottos. Die Funktion von Deržavin als Vorbild wird in *Парафразис* durch den Zyklus *Памяти Державина* markiert, aber auch in anderen Texten finden sich Referenzen. Schließlich wird die Welt des Familienidylls im Gedichtzyklus *Двадцать сонетов к Саше Запоевой* (*Парафразис*) auch gegenüber Autoren der damaligen Gegenwart verortet. Zum einen stellen Kibirovs Sonette an die Tochter eine Antwort auf Iosif Brodskijs *Двадцать сонетов к Марии Стюарт* dar, zum anderen grenzen sie sich gegenüber dem zeitgenössischen Postmodernetrend ab. Mit letzerem schneiden sie eine Problematik an, die in Kibirovs Werk in den späten 1990er Jahren ins Zentrum rückt.

Kibirovs Plädoyer für das Spießertum hängt mit biographischen Veränderungen zusammen, die der Sprecher in beabsichtigter Analogie zum realen Autor durchlebt. Die neue Ideologie wird im Buch *Послание Ленке и другие сочинения* – wie schon am Ende des antiromantischen Manifests *К вопросу о романтизме* (*Сантименты*; vgl. Kap. 5.3.4) – mit der Präsenz von „Lena“ als neuer Lebenspartnerin verbunden. In *Парафразис* entwickelt sich das Plädoyer für konservative Werte durch die Geburt der Tochter und die eingenommene Vaterrolle weiter.

---

[701] Neben den im Forschungsüberblick (S. 11, Fn.[41]) verzeichneten Arbeiten zur Rezeption Puškins in der Gegenwartsdichtung (Severskaja, Zubova, Skvorcov) und zu einzelnen Texten Kibirovs mit Puškinbezug (zu *Сортиры*: Wachtel, Šapir, Gumennaja; zum Versbrief an Gandlevskij: Platt) ist das Wörterbuch Мокиенко, В. М.; Сидоренко, К. П.: Школьный словарь крылатых выражений Александра Пушкина. СПб.: Нева 2005 [via Google Books] zu erwähnen, das auch Zitate aus Kibirov Texten verzeichnet. Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 68–81 (Kap. 2.1: *Авторитеты: Т. Кибиров и А. С. Пушкин*) strebt eine Gesamtdarstellung an. Die Analysen der intertextuellen Bezüge auf Puškin und ihrer Funktionalität in einzelnen Gedichten bzw. Werkperioden sind allerdings über verschiedene Kapitel verteilt und werden nicht zusammengeführt. Anders als in vorliegender Arbeit werden z. B. die Versbriefe an Gandlevskij und Pomerancev (106–116) sowie das Thema мещанство (50–56) getrennt von den Puškin-Bezügen behandelt.

Zum Dialog mit Deržavin gibt es an Sekundärliteratur nur eine Rezension, die Lektüreeindrücke zu zwei zufälligerweise gleichzeitig publizierten Büchern (Kibirovs *Сантименты. Восемь книг* und eine Ausgabe von Deržavins *Духовные оды* von 1993) notiert und vor dem Erscheinen von *Парафразис* entstand: Фаликов, Илья: Глагол времен. Г. Державин и Т. Кибиров: опыт параллельного прочтения. // ЛГ 19.10.1994. 4.

6.1. PUŠKIN ALS KONSERVATIVER: DAS BUCH *ПОСЛАНИЕ ЛЕНКЕ И ДРУГИЕ СОЧИНЕНИЯ*

In ihrem Aufsatz zur aktuellen Puškin-Rezeption kommt Ljudmila Zubova zu dem Schluss, dass der Nationaldichter eine zentrale Figur der zeitgenössischen Dichtung sei[702] und in vieler Hinsicht eine Wesensverwandtschaft mit den Poetinnen und Poeten der Postmoderne bestehe.[703] Auch Artem Skvorcov spricht von Gemeinsamkeiten (insbesondere die spielerisch-ironische Stilistik). Den zeitgenössischen Autorinnen und Autoren gehe es nicht darum, Puškin über Bord zu werfen, sie seien keine Gegner, sondern aufmerksame Leser.[704] Zu den prominenten Auseinandersetzungen mit Puškin gehören neben Sapgirs *Черновики Пушкина* und Prigovs *Евгений Онегин* auch Texte von Kibirov: Seine aus Zitaten aus *Евгений Онегин* zusammengesetzten Cento-Collagen in *Рекламная пауза* (*Три поэмы*, 2006–2007) verkürzen den Versroman zu Filmtrailern und thematisieren den kulturellen Niedergang.[705] Das Poem *Сортиры* von 1991 arbeitet in bewusster Anlehnung an Puškins Epos-Parodie *Домик в Коломне* ein nicht-literaturfähiges Thema aus.[706] Die erste intensivere Auseinandersetzung mit Puškin findet jedoch im Buch *Послание Ленке и другие сочинения* statt, in dem allen Gedichten bzw. Zyklen Mottos aus Texten von Puškin vorangehen. Dieser Puškin-Dialog spielt für die in Kibirovs Werk entfaltete Apologie des Spießertums eine wichtige Rolle und steht im Zentrum von Kap. 6.1.2. In den Versbriefen, die die Bücher *Послание Ленке и другие сочинения* und *Парафразис* einleiten, finden sich ebenfalls zahlreiche Puškin-Referenzen, die die Neupositionierung der Dichter in der Gegenwart illustrieren (Kap. 6.1.1). Abschließend wird Kibirovs Puškin-Bild in einem erweiterten Werkkontext betrachtet und nach möglichen Quellen – Jurij Lotmans Biographie des Dichters – gefragt (Kap. 6.1.3).

---

[702] Зубова, Людмила: Деконструированный Пушкин: „Без преувеличения можно сказать, что Пушкин – центральный персонаж постмодернистской поэзии и постоянный объект деконструкции."

[703] Ebd.: „Многое в постмодернизме оказалось настолько созвучно личности и поэтике Пушкина и поэтов пушкинского круга, что постмодернизм можно считать развитием и нередко доведением до предела того, что заложено (или освоено) Пушкиным." Es folgt eine Aufzählung der Gemeinsamkeiten.

[704] Скворцов, А. Э.: Восприятие и интерпретация творчества Пушкина в современной российской поэзии 1980 – 1990-х гг., 96–97.

[705] Кибиров, Тимур: Три поэмы, 20–21; 41–42; 53–54.

[706] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 343–378.

6.1.1. Antiromantische Facetten in den Versbriefen an Gandlevskij und Pomerancev

Die Versbriefe *Сереже Гандлевскому. О некоторых аспектах нынешней социокультурной ситуации* (1990) und *Игорю Померанцеву. Летние размышления о судьбах изящной словесности* (datiert auf 1992) liefern,[707] ähnlich wie *Мише Айзенбергу. Эпистола о стихотворстве* (1989), chronologische Querschnitte, die die sich verändernde Situation der Dichter und Dichterinnen reflektieren. Dabei liegt der Schwerpunkt des Versbriefs an Gandlevskij bei der Suche der ehemaligen Untergrund-Poeten nach einer postsowjetischen Identität; die Epistel an Pomerancev kreist um das finanzielle Überleben in der Marktwirtschaft. Als Adressaten dienen erneut Dichterkollegen: zum einen Sergej Gandlevskij (*1952), der zum gleichen Zirkel gehörte, in dem Kibirov verkehrte, und heute ebenfalls als Klassiker der Gegenwartsdichtung gilt; zum anderen Igor' Pomerancev (*1948), der 1978 emigrierte und als Radiojournalist im Westen arbeitete. Während das Gegenüber Gandlevskij die Perspektive von der 1. Person Singular zu einem kollektiven „Wir" erweitert, wird Pomerancev als anderes (da im Ausland lebendes) „Du" angesprochen.

Beide Episteln zitieren auffällig häufig Puškin, dessen Werk verschiedene Dichterrollen (der Dichter-Prophet, der Revolutionär, der nach Freiheit verlangende Romantiker, der Privatmann) sowie Konflikte (mit dem „Pöbel", der Staatsgewalt, dem Literaturmarkt) prototypisch thematisiert hat. Er dient sozusagen als Kommentator der gegenwärtigen Umbrüche, wobei die entsprechenden Bezüge in der Sekundärliteratur gut markiert, aber nicht erschöpfend interpretiert sind. Im Kontext dieses Kapitels interessiert die antiromantische Facette Puškins, die sich im Versbrief an Pomerancev in der Gegenüberstellung zweier Figuren aus dem Umfeld der Französischen Revolution zeigt: des Marquis de Sade und André Chéniers. Der Revolutionskontext wird ebd. durch Überblendungen mit der Postmoderne verschmolzen: „пост-шик-модерн российский / задрав штаны бежит за узником бастильским" (*Игорю Померанцеву*, Abschn. 6). Berücksichtigt man, dass in *К вопросу о романтизме* die Französische Revolution zur Romantik zählte, zeigt diese Verbindung die Ausweitung des Paradigmas auf die Gegenwart.

De Sade fungiert bei Kibirov als Feindbild, im Versbrief an Pomerancev heißt es, dass er zur Leitfigur der neuen Epoche geworden sei – in der Tat hat ihn der in den 1990ern sehr einflussreiche Prosaiker und Literaturkritiker Viktor Erofeev in dem bekannten Manifest *Русские цветы зла* zu einem der Vorbilder der neuen Literatur erhoben, die später als ‚postmodern' etikettiert wird.[708] Zur

[707] Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 255–260 bzw. Кибиров, Тимур: Парафразис, 6–13.

[708] Ерофеев, Виктор: Русские цветы зла [1993]: „*Другая литература* училась у странной (с точки зрения русского интеллигентного сознания) смеси учителей: Гоголя и маркиза

Beschreibung der prominenten Rolle des Marquis Anfang der 1990er greift Kibirov zum Puškin'schen Thesaurus: Mit der idiomatisch gewordenen Wendung „Beherrscher der Gedanken" („властитель дум") wurden im Gedicht *К морю* (1824) die Ikonen des romantischen Zeitalters Byron und Napoleon bezeichnet. Auch bei den Vergleichen mit Säulen und Pyramiden handelt es sich um intertextuelle Bezüge, die auf Puškins (und Deržavins) Interpretation von Horaz' Gedicht *Exegi monumentum* verweisen. In Kibirovs *Игорью Померанцеву* heißt es:

> Что выгодней? Давай подумаем спокойно,
> отбросим ложный стыд, как говорил покойный
> маркиз де Сад. У нас, заметим кстати, он
> теперь **властитель дум**[709] и **выше вознес**ен
> **столпов**[710] **и пирамид**.[711] Пост-шик-модерн российский
> задрав штаны бежит за узником бастильским.
> Вообще-то мне милей другой французский зэк,
> воспетый Пушкиным, но **в наш железный век**
> не платят СКВ[712] за мирную цевницу. [Abschn. 6]

Für die interessierende Fragestellung zentral ist die Erwähnung eines zweiten Häftlings, der im Versbrief an Pomerancev gegenüber dem nur ironisch erhöhten de Sade bevorzugt wird. Es handelt sich um den französischen Dichter André Chénier, der sich von der Revolution abwandte, 1794 eingesperrt und hingerichtet wurde – während de Sade aus der Bastille frei kam. Puškins

де Сада, декадентов начала века и сюрреалистов, мистиков и группы «Битлз», Андрея Платонова и Леонида Добычина, Набокова и Борхеса." Noch in der Ära Brežnev entstand sein Aufsatz Ерофеев, Вик.: Метаморфоза одной литературной репутации. Маркиз де Сад, садизм и XX век. // ВЛ (1973) 6. 135–168.

[709] Puškins *К морю*: „Там он [= Napoleon; M. R.] почил среди мучений. / И вслед за ним, как бури шум, / Другой от нас умчался гений [= Byron; M. R.], / другой **властитель** наших **дум**". (Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 2,1. 331–333. 332). Das Kibirov-Zitat ist verzeichnet in: Мокиенко, В. М.; Сидоренко, К. П.: Школьный словарь крылатых выражений Александра Пушкина, 89.

[710] Puškins *Exegi monumentum* bzw. *„Я памятник себе воздвиг нерукотворный…"* (1836): „**Вознес**ся **выше** он главою непокорной / Александрийского **столп**а." (Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 3,1. 424).

[711] Deržavins Gedicht *Памятник* (1795): „Металлов тверже он и **выше пирамид**" (Державин, Г. Р.: Стихотворения [1957], 233).

[712] Puškins Dialog *Разговор книгопродавца с поэтом* (1824), es spricht der Buchhändler: „Наш век – торгаш; **в** сей **век железный** / Без денег и свободы нет." (Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 2,1. 324–330. 329.). Verzeichnet in: Мокиенко, В. М.; Сидоренко, К. П.: Школьный словарь крылатых выражений Александра Пушкина, 76, 387. СКВ: „свободно конвертируемая валюта" (Словарь сокращений, http://www.sokr.ru/), d. h. Dollar.

Gedicht *Андрей Шенье* (1825),[713] auf das hier angespielt wird (es wird auch die argumentative Struktur von Str. 1–2 übernommen), fängt die Stimmung des Todeskandidaten ein und klagt die blutige Wende der Revolution an. Der französische Dichter wird als Opfer des Umsturzes bei Kibirov zu einem Gegenspieler des Romantischen, wobei die Bezeichnung des Franzosen als зек (заключенный) Assoziationen an sowjetische Gefängnisse und Lager weckt. Chéniers Werk, das von Puškin aktiv rezipiert wurde,[714] fügt sich übrigens auch in Kibirovs positiv konnotiertes pastorales Programm ein, von dem in Kapitel 5 die Rede war. So gibt es im Buch *Послание Ленке и другие сочинения* etwa das klassizistisch-stilisierende Gedicht *Идиллия. Из Андрея Шенье.*[715]

Die Kritik an de Sade, die stellvertretend an die literarische Gegenwart gerichtet ist, wird in Abschn. 6 des Versbriefs an Pomerancev fortgesetzt und durch weitere Puškin-Referenzen illustriert. Die Überlegungen des Sprechers, sich aus finanziellen Gründen dem neuen (Postmoderne-)Trend anzuschließen, kommentieren Wendungen, die aus zwei an Petr Čaadaev gerichteten Gedichten stammen:

> […] Теперь его [= de Sades; M. R.] адепт
> уже Нагибин сам, нам описавший бойко,
> как мастурбировал Иосиф Сталин. Ой, как
> **гнет роковой**[716] стыда хотелось свергнуть мне,
> чтоб **в просвещении стать с веком наравне**.[717]
> Не получается. […]

Wo bei Puškin von Unterdrückung durch den Staat die Rede ist, fungiere nun die Scham als Joch; man erarbeite sich die postmoderne Bildung (просвещение), um Anschluss an die Zeit zu finden. Dass gerade Altautor Jurij

---

[713] Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 2,1. 397–403. Kurz zu dieser Referenz auf Puškin bzw. Chénier: Северская, О. И.: Пушкин и его читатель, 271.

[714] Рак, В. Д.: Шенье. // Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». Отв. ред.: В. Д. Рак. СПб.: Наука 2004 (Пушкин. Исследования и материалы; 18–19). 384–388.

[715] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 326–327; ebenfalls Кибиров, Тимур: Календарь, 61 (hier datiert auf 1983).

[716] Puškins Gedicht *К Чедаеву* [sic!] (1818): „Но в нас горит еще желанье, / Под **гнет**ом власти **роковой** / Нетерпеливою душой / Отчизны внемлем призыванье." (Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 2,1. 72). Verzeichnet in: Мокиенко, В. М.; Сидоренко, К. П.: Школьный словарь крылатых выражений Александра Пушкина, 491–492.

[717] Puškins Gedicht *Чедаеву* (1821): „Владею днем моим; с порядком дружен ум; / Учусь удерживать вниманье долгих дум; / Ищу вознаградить в объятиях свободы / Мятежной младостью утраченные годы / И **в просвещении стать с веком наровне** [sic!]." (Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 2, 1. 187–189. 187). Verzeichnet in: Мокиенко, В. М.; Сидоренко, К. П.: Школьный словарь крылатых выражений Александра Пушкина, 66.

Nagibin (1920–1994) als vorgebliches Vorbild bei der Anpassung an den Trend genannt wird, kritisiert opportunistische Zeitgenossen, die die etwa von Sorokin oder Viktor Erofeev eingebrachten Themen aufgreifen. Der vorgebliche Wunsch des Sprechers, diese Wende mitzumachen, ist ironisch zu verstehen. Er wird im Gedicht nicht umgesetzt und steht im Widerspruch zu Kibirovs realem Schreiben, das sich von dieser Spielart der Postmoderne distanziert (siehe Kap. 7).

Auch in den Schlussszenen der beiden Versbriefe, die eine Auflösung der Anfangskonflikte beinhalten, finden sich Puškin-Bezüge. Der Brief an Gandlevskij endet mit einer aus Puškins Gedicht *Арион* (1827) übernommenen Szene.[718] Wie Arion hat Kibirovs *alter ego* eine Katastrophe überstanden (das Anbrechen eines dichtungsfeindlichen Zeitalters). Dass der Sprecher und sein Gegenüber „Gandlevskij“ ähnlich wie Arion ihre Lyra trocknen, zeigt den Entschluss, dennoch weiterzumachen. Ihr rettendes Ufer erweist sich allerdings als zeitgenössischer Badestrand oder Freiluftschwimmbad, was der Analogie eine komische Komponente beimengt.[719] Bei Kibirov heißt es:

> Как древле **Арион** на **берег**е,
> мы **суш**им лиры.[720] В матюгальник
> кричит осводовец. С разбега
> ныряет мальчик. И купальник
>
> у этой девушки настолько
> открыт, что лучше бы, Сережа,
> перевернуться на животик …
> Мы тоже, я клянусь, мы тоже … [Str. 48–49]

Die entspannte Szene scheint die Grundlage für neue Gedichte zu sein, deren Inhalte und klassische Form in Str. 46–47 skizziert wurden (vgl. Kap. 6.2.1).

---

[718] Während im griechischen Mythos der Sänger Arion von räuberischen Seeleuten über Bord geworfen wird, ist Puškins Arion der einzige Überlebende einer Schiffskatastrophe. Man liest den Text als Reflexion über Puškins Situation ein Jahr nach der Niederschlagung des Dekabristenaufstands, siehe Tomaševskijs Kommentar in Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений. В 10 т. Л.: Наука 1977–1979. Т. 3. 435 [via Фундаментальная электронная библиотека: http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push10/v03/d03-015.htm]. Ausführlicher Schneider, Helmut: Ovids Fortleben bei Puschkin. Köln [Typoskript] 2005. 79–94 (*„Arion“. Rettung durch die Kunst*), insbesondere 81–82.

[719] Platt, Kevin M. F.: History in a Grotesque Key, 177–178 sieht hier eine ironische Dimension des Textes, da die vorgebliche Abwendung von der zeitgenössischen Kultur durch die Bilder der Badenden subvertiert werde, die aus der Reklame stammen könnten. Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 115 meint, dass der Dichter die Vorstellung einer spezifischen Berufung aufgebe und sich dem Volk annähere.

[720] Puškins Gedicht *Арион*: „Лишь я, таинственный певец, / На **берег** выброшен грозою, / Я гимны прежние пою / И ризу влажную мою / **Суш**у на солнце под скалою.“ (Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 3,1. 58.) Die Arion-Referenz auch bei Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 115; 71.

Publikum, das sich für die Dichter interessieren würde, fehlt, anders als bei den vorher sondierten Lokalitäten Fernsehbühne, Bücherei und Arbat. Die Dichter scheinen die Versuchungen der postsowjetischen Zeit überwunden zu haben. Das Satzfragment am Ende – „Мы тоже, я клянусь, мы тоже …“ – möchte man mit Lermontovs Goethe-Übersetzung (s. u.) fortsetzen: „Мы тоже *отдохнем*.“

Auch im Versbrief an Pomerancev findet der Sprecher schließlich zur Ruhe. In Abschn. 12 wendet er sich von Überlegungen über kommerziell aussichtsreiche Aktivitäten ab und beruft sich kämpferisch auf Puškin sowie auf Lermontov. Die Zitate sind im Text durch Anführungszeichen deutlich markiert:

> […] И все же – для того ли
> уж полтораста лет твердят – «**покой и воля**»[721] –
> пииты русские – «**свобода и покой**»![722] –
> чтоб я теперь их предал? […]

Das erste Zitat stammt aus Puškins Gedicht *„Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит…“* (1834), das die Sehnsucht nach dem Rückzug aus der Öffentlichkeit ins Familienleben äußert. Das zweite findet sich in Lermontovs *„Выхожу один я на дорогу...“* (1841), wo im Bedürfnis nach Ruhe ein gewisser Lebensüberdruss mitklingt. Dieses Verlangen nach einem Zur-Ruhe-Kommen verbindet sich bei Kibirov im folgenden Abschnitt mit einem Zitat aus Puškins *„Я памятник себе воздвиг нерукотворный…“*: Während dort der Kampf für die Freiheit in einem „grausamen Jahrhundert“ als Leistung angeführt wird, plädiert der Versbrief für den Ausstieg aus der Unbill der Gegenwart:

> И в наш **жестокий век**[723] нам, право, не пристало
> скулить и кукситься. Пойдем. **Кремнистый путь**[724]

---

[721] Puškins Gedicht *„Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит…“*: „ На свете счастья нет, но есть **покой и воля**. / Давно завидная мечтается мне доля – / Давно, усталый раб, замыслил я побег / В обитель дальную трудов и чистых нег.“ (Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 3,1. 330.) Verzeichnet in: Мокиенко, В. М.; Сидоренко, К. П.: Школьный словарь крылатых выражений Александра Пушкина, 499. Der Prätext scheint in zahlreichen Gedichten Kibirovs auf: *„Попытка осиновый кол пронести в Мавзолей...“* (*Общие места*); *Памяти Державина 17* (*Парафразис*); *На полях «A Shropshire Lad» 36* und *62*; *„На девятом месяце Мария…“* (*См. выше*).

[722] Lermontovs Gedicht *„Выхожу один я на дорогу...“*, Str. 3: „ Уж не жду от жизни ничего я, / И не жаль мне прошлого ничуть; / Я ищу **свободы и поко**я! / Я б хотел забыться и заснуть!“ (Лермонтов, М. Ю.: Полное собрание сочинений, т. 1. 93– 94).

[723] Puškins *Exegi monitentum*: „И долго буду тем любезен я народу, / […] Что в мой **жестокий век** восславил я Свободу / И милость к падшим призывал.“ (Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 3,1. 424). Verzeichnet in: Мокиенко, В. М.; Сидоренко, К. П.: Школьный словарь крылатых выражений Александра Пушкина, 61.

[724] Erneut Lermontovs Gedicht *„Выхожу один я на дорогу...“*, Str. 1: „Выхожу один я на дорогу; / Сквозь туман **кремнистый путь** блестит. / Ночь тиха. Пустыня внемлет богу, / И звезда с звездою говорит.“

все так же светел. […]
[…] Пойдем. В сияньи голубом
спит Шильково мое. Мы тоже **отдохне**м,
немного погоди.[725] […] [Abschn. 13]

Dieses Idyll am Ende des Versbriefs an Pomerancev ist erneut durch Lermontov-Zitate geprägt, neben *„Выхожу один я на дорогу...“* wird aus *Из Гете* (1840) zitiert. In beiden Gedichten findet der Lermontov’sche romantische Held – vielleicht durch den Einfluss des übersetzten Goethe – Ruhe und Harmonie.[726]

Die Puškin-Bezüge in den Episteln an Gandlevskij und Pomerancev zeigen, dass Puškins Werk zum einen als Thesaurus dient, dem Motive und Wendungen entnommen und auf aktuelle Kontexte angewandt werden. Puškin liefert z. B. Chénier (als Verbindung von klassizistischer Dichtung und Revolutionskritik sowie als Antagonisten zu de Sade) oder den Entschluss zum Rückzug aus der Öffentlichkeit. Letzteres wird intertextuell ebenfalls mit Lermontov verknüpft, der bei Kibirov ansonsten als Romantiker fungiert (vgl. S. 206).

Bei der Analyse dieser weltanschaulichen Übernahmen ist zu berücksichtigen, dass Kibirovs Puškin nicht als ernster Ideologe konzipiert ist, was die Charakteristik im Versbrief an Gandlevskij (Str. 34ff.) hervorhebt. Die Suche des Sprechers (Dichters) nach seinem Platz in der neuen Gegenwart scheitert hier in der Bücherei an der Forderung nach „ideellem Gehalt“, die auch Puškin gefährde:[727]

Там под духовностью пудовой
затих навек **вертлявый**[728] Пушкин,
поник он головой садовой –
ни моря, ни степей, ни кружки. [Str. 35]

---

[725] Lermontovs Gedicht *Из Гете* (eine Nachdichtung von *Ein Gleiches*): „Подожди **немного**, / **Отдохне**шь и ты.“ (Лермонтов, М. Ю.: Полное собрание сочинений, т. 1. 60.)

[726] Die gleichen Motive (Lermontovs Weg im Mondlicht, Goethes Warten auf Ruhe, Puškins Sehnsucht nach Freiheit und Ruhe) wiederholen sich in *На полях «A Shropshire Lad» 36* (Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad», 105).

[727] Vgl. Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 75–76.

[728] Es handelt sich wohl um eine Intertext-Überlagerung. Das Lexem findet sich z. B. in Cvetaevas Gedicht *Петр и Пушкин* (1931) – „Уж он бы **вертляв**ого – в струнку / Не стал бы!“ (Цветаева, Марина: Собрание сочинений. В 7 т. М.: Эллис Лак 1994–1995. Т. 2. 283–285. 284) oder in Tynjanovs Puškin-Biographie: „Пушкин, дичок, **вертлявый**, быстрый, так смирел при ее [Karamzins Ehefrau] приближении“ (Тынянов, Юрий: Пушкин. М.: Правда 1981. 505: III,14). Am wichtigsten ist wohl die Präsenz bei Sinjavskij, siehe Терц, Абрам Прогулки с Пушкиным. Париж: Синтаксис 1989 [Digitalisat via „Im Werden”, http://vtoraya-literatura.com/pdf/terz_progulki_s_pushkinym_1989_text.pdf; 07.02.2018]. 9 sowie 143: „Останутся **вертляв**ость и какая-то всепроникаемость Пушкина […]“; „Куда подевались такие привычные нам гримасы, **вертляв**ость, болтовня, куда исчезло все пушкинское в этой фигуре, которую и личностью не назовешь, настолько личность растоптана в ней вместе со всем человеческим?“

Die Attribuierungen вертлявый (‘zappelig’) und садовая голова (ugs. für einen dummen Menschen[729]) erinnern an Puškins Figur des Mozart und v. a. an die intertextuell präsente profanierende Charakterisierung in Andrej Sinjavskijs Essay *Прогулки с Пушкиным*, der 1989 auch in der UdSSR zu einem Skandal führte. Kibirovs Str. 36 beschreibt die durch die Fokussierung auf den „Gehalt“ ausgelöste Deformation und Instrumentalisierung folgendermaßen:

> Он [Puškin; M. R.] ужимается в эпиграф,
> забит, замызган, зафарцован,
> не по**месь обезьяны с тигром**,
> а смесь Самойлова с Рубцовым.[730]

Gegen den nationalpatriotischen Puškin (laut Text eine Synthese der sowjetischen Dichter David Samojlov und Nikolaj Rubcov) stellt der Text eine alternative intertextuelle Attribuierung: Nach Lotman hätten Puškins Mitschüler auf ihn die von Voltaire stammende Definition des Franzosen als „Mischung aus Affe und Tiger“ (***смесь обезьяны с тигром***) angewandt.[731] Kibirovs Puškin wäre also ein quirliges, lebensfrohes Naturell mit einem clownesken und angriffslustigen Temperament, und v. a. kein „typischer Russe“. Genau diese Art Puškin wird laut Zubova von den Gegenwartsdichterinnen und -dichtern nachgefragt.[732]

6.1.2. Die Mottos: Selbstbespiegelung durch Puškin und seinen moralisch-erbaulichen Roman *Капитанская дочка*

Während die meisten der sehr zahlreichen intertextuellen Verweise auf Puškin in Kibirovs Texten nicht markiert sind und gefunden werden müssen, gibt es im Buch *Послание Ленке и другие сочинения* explizit markierte und systematisch angeordnete Bezüge. Allen Gedichten bzw. Zyklen, die durch eine römische Zahl als Einheiten des Buches markiert sind, geht ein Puškin zugeordnetes Motto[733] voran. Somit ist der gesamte Band auf ihn ausgerichtet, man kann von Kibirovs Puškin-Buch sprechen. Dies stellt auch eine Publikation der längeren

---

[729] Ожегов, С. И.; Шведова, Н. Ю.: Толковый словарь русского языка, 692 (*сад*).

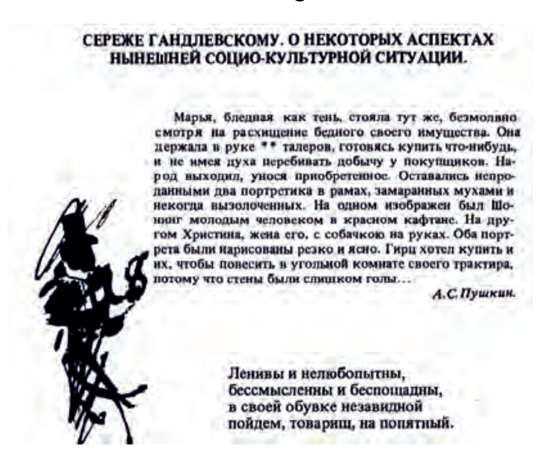
[730] Ebenfalls zitiert in: Скворцов, А. Э.: Восприятие и интерпретация творчества Пушкина в современной российской поэзии 1980 – 1990-х гг., 99 (ohne Aufschlüsselung der idiomatischen Wendung); Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 109–110.

[731] Лотман, Ю. М.: «Смесь обезьяны с тигром». // Лотман, Ю. М.: Пушкин. СПб.: Искусство – СПб. 2009. 329–332.

[732] Зубова, Людмила: Деконструированный Пушкин: „Новая культурная ситуация приспосабливает Пушкина к своим потребностям. И есть потребность воспринимать его живым, удивляющим, дерзким.“

[733] Eine Klassifizierung von Funktionen und Formen des Mottos im Gedicht bietet Кузьмина, Н. А.: Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка, 143–162 (*Эпиграф в стихотворном произведении*), insbesondere 148–150.

Texte aus *Послание Ленке и другие сочинения* (1990) in der Zeitschrift *Sintaksis* ins Zentrum: Die Gedichtauswahl ist überschrieben mit „Свободу Пушкину!" und wird von Puškin-Zeichnungen des bekannten georgischen Regisseurs, Künstlers etc. Rezo Gabriadze begleitet.[734]



СЕРЕЖЕ ГАНДЛЕВСКОМУ. О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ НЫНЕШНЕЙ СОЦИО-КУЛЬТУРНОЙ СИТУАЦИИ.

Марья, бледная как тень, стояла тут же, безмолвно смотря на расхищение бедного своего имущества. Она держала в руке ** талеров, готовясь купить что-нибудь, и не имея духа перебивать добычу у покупщиков. Народ выходил, унося приобретенное. Оставались непроданными два портретика в рамах, замаранных мухами и некогда вызолоченных. На одном изображен был Шониг молодым человеком в красном кафтане. На другом Христина, жена его, с собачкою на руках. Оба портрета были нарисованы резко и ясно. Гирц хотел купить и их, чтобы повесить в угольной комнате своего трактира, потому что стены были слишком голы...

А.С. Пушкин.

Ленивы и нелюбопытны,
бессмысленны и беспощадны,
в своей обувке незавидной
пойдем, товарищ, на попятный.

Abb. 15: Illustration zu Послание Ленке и другие сочинения *in der Zeitschrift* Sintaksis

Das von *Sintaksis* beigegebenen graphische Material erweisen sich bei genauerer Recherche als überaus interessante Rahmung. 1989 hatte der gleichnamige Verlag eine ähnliche Serie von Zeichnungen Gabriadzes, begleitet von einem kurzen Einleitungstext von Andrej Bitov, in einer limitierten Auflage von 100 Exemplaren als separaten Druck herausgebracht. Erscheinen sollte, wie auf dem Rückdeckel angekündigt, eine Reihe mit dem Titel *Пушкин за границей* in fünf Bänden sowie separat *Пушкин в Грузии*. Publiziert wurde im Pariser Verlag damals offenbar nur Bd. 1. mit der von Gabriadze imaginierten Spanienreise.[735] Zumindest die Frankreich- und Georgien-Zeichnungen sowie weitere von Gabriadze und Bitov zusammengestellte Puškin-Serien (u. a. *Трудолюбивый Пушкин*) sind allerdings in späteren Publikationen anderer Verlage greifbar.[736]

---

[734] Кибиров, Тимур: Послание Ленке и другие сочинения. // Синтаксис (1990) 29. 183–207. Die abgedruckte Zeichnung auf S. 183.

[735] Гарбиадзе, Резо: Пушкин за границей. Вып. 1: Пушкин в Испании. Париж: Синтаксис [1989] [Digitalisat via „Im Werden", http://vtoraya-literatura.com/publ_681.html; 07.03.2018].

[736] Габриадзе, Резо (рис.); Битов, А. (текст): Трудолюбивый Пушкин. М.: Аюрведа 1991; Битов, Андрей: Вычитание зайца. Рисунки Резо Габриадзе. М.: Олимп; ППП; БаГаЖ 1993; Битов, Андрей: Воспоминание о Пушкине. Рисунки Резо Габриадзе. М.: Изд.

Über Bitovs Vorwort zu dem Projekt, Puškin in der Imagination ins Ausland reisen zu lassen (der Dichter habe Russland trotz mehrmaliger Gesuche nie verlassen dürfen, wie Bitov zuspitzt: „первый наш невыездной“), steht die gleiche Überschrift wie über der in der Zeitschrift *Sintaksis* gedruckten Gedichtauswahl von Kibirov: „Свободу Пушкину!“. Auf dem Rückdeckel wird auch die anstehende Publikation von Sinjavskijs (unter dem Pseudonym Abram Terc 1975 erstmals in London publizierten) *Прогулки с Пушкиным* beworben. Damit werden Kibirovs Gedichte in die durch Sinjavskij, Bitov und Gabriadze verkörperte postmoderne Puškin-Rezeption inkorporiert. Die graphische Rahmung unterstreicht also die oben beschriebene Schwerpunktsetzung auf den „unernsten“ Puškin in Kibirovs *Сереже Гандлевскому* (Str. 34ff.).[737]

Was die Gedichte selbst betrifft, weist Bagrecov auf eine weitere editorische Besonderheit hin: Einige der Mottos wurden gegenüber der Ausgabe *Сантименты. Восемь книг* (und der ihr vorausgehenden Zeitschriftenpublikation) in den bei *Vremja* erschienenen Gesamtausgaben stark gekürzt.[738] Er vermerkt auch, dass es sich um Prosazitate handelt und interpretiert, dass Kibirov es habe vermeiden wollen, Gedichte auf eine knappe Aussage zu reduzieren.[739] Dass auf Puškins Prosa zurückgegriffen wird, hängt aber eher damit zusammen, dass sich hier Inhalte finden, die im dichterischen Werk nicht ausgeprägt sind. Auch stammen alle Prätexte aus Puškins letztem Lebensjahrzehnt. Mit Ausnahme des Romans *Капитанская дочка*, der drei Mottos liefert, handelt es sich dabei um eher unbekannte Werke, meist um unvollendete Fragmente.

Das Motto zu Teil I: *Сереже Гандлевскому. О некоторых аспектах нынешней социокультурной ситуации* stammt aus Puškins unvollendeter Novel-

Ольги Морозовой; Новая газета 2005; Битов, Андрей; Габриадзе, Резо: Метаморфоза. СПб.: Амфора 2008.

[737] Woher genau die Zeichnungen stammen und ob sie ursprünglich einen der gemeinsam mit Bitov gestalteten Bände begleiteten, ließ sich anhand der genannten Bücher nicht feststellen. Die einzige Ausnahme ist die Graphik auf S. 205 der Gedichtauswahl. Sie findet sich in Битов, Андрей: Воспоминание о Пушкине, 117 sowie Битов, Андрей; Габриадзе, Резо: Метаморфоза, 61. Auch Gabriadze selbst konnte in dieser Frage nicht weiterhelfen – und schickte per Mail drei neue Puskin-Skizzen.

[738] Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 74. Textgrundlage für das Buch als Ganzes ist im Folgenden Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 295–341.

[739] Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 73–74. Zu der von ihm genannten Ausnahme – einem Motto aus einem Puškin-Gedicht in *Платонизм* (Кибиров, Тимур: Amour, exil… Книга стихотворений. СПб.: Пушкинский фонд 2000. 55) – sind inzwischen weitere dazukommen: *„В одно ухо мне Эрос орет…“* und *К вопросу о единстве формы и содержания* (Кибиров, Тимур: Кара-барас [2006], 11–12; 14–15).

le *Марья Шонинг* (1835).[740] Die Protagonistin, die durch den Tod des Vaters in existentielle Not gerät und zusehen muss, wie das gesamte Habe verkauft wird, wird vor dem Hintergrund von Kibirovs Versbrief an Gandlevskij zur Symbolfigur, die das bedrohte Kulturgut gegen den Zugriff des Marktes verteidigt. Das Motto erlaubt es, den Ausgangskonflikt, der im eigentlichen Versbrief vage bleibt, zu erfassen: die Konfrontation des Untergrunddichters mit einer neuen Lebenssituation. Das Motto zu Teil II: *Усадьба* stammt aus dem unvollendeten Text *Роман в письмах* (1829),[741] dessen Handlungsort und -zeit als allgemeine Vorlage für Kibirovs Stilisierung eines ländlichen Idylls aufgerufen werden.[742] Den zu V: *Вариации* zusammengefassten Gedichten geht ein Motto aus den *Table-Talks* [Nr. IX] genannten Anekdoten (1835–1836) voran.[743] In der gewählten Episode wetteifern Sumarokov und Barkov darum, wer schneller eine Ode schreiben könne, wobei Barkov als Beitrag etwas Ungenanntes – wohl Exkremente – in Sumarokovs Hut hinterlässt. Das Motto scheint allgemein Kibirovs Umgang mit der literarischen Tradition zu charakterisieren,[744] der freche, parodistische Momente aufweist, auch wenn eine destruktive Missachtung, wie sie in der Anekdote Barkov zugeschrieben wird, nicht vorhanden ist. Das Motto zu VII: *Литературная секция* stammt schließlich aus dem Prosafragment *История села Горюхина* (1830).[745] Eine Bemerkung zum Werdegang von Puškins komischer Erzählerfigur, dem erfundenen Autor Bel'kin, begleitet den Rückblick von Kibirovs autobiographisch konzipiertem Sprecher auf die eigene Entwicklung. Die Selbststilisierung zum Amateur, der außerhalb der Literaturszene geformt wurde, ist dabei typisch für die Autoren des Untergrunds.

Wie erwähnt, stammen drei Mottos aus Puškins Roman *Капитанская дочка* (1833–1836). Es handelt sich um einen Text, der für den Dichter von großer Be-

---

[740] Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений, т. 8,1. 391–397. 396. Vgl. Platt, Kevin M. F.: History in a Grotesque Key, 172.

[741] Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений, т. 8,1. 43–56. 46.

[742] Eine weitere Parallele besteht darin, dass sich wie bei Puškin (ebd., 50) Kibirovs Erzähler über den Autor äußert und diesen in die erzählte Welt hineinversetzt (Metalepse): „Вот барон Брамбеус / в девятом нумере [sic!] отделывает – как / то бишь его? – **Кибиров** (очевидно, / из инородцев). Так и прописал – / мол, господин **Кибиров** живописец / пошлейшей тривиальности, а также / он не в ладах с грамматикой российской / и здравым смыслом...“

[743] Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений, т. 12. 157–158. Ebenfalls aus den *Table-Talks* (Nr. X) stammt das Motto zu *Сортиры* (Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 345).

[744] Rogačeva, N. A.: Kibirov, Timur Jur'evič. Variacii, 546–547 liest den Zyklus als Gattungsgeschichte der Elegie und meint, dass sich in der Wahl des Mottos eine Abrechnung mit verbrauchten klassizistischen Gattungen ankündige, die ihren Platz den sentimentalistischen und romantischen Innovationen räumten.

[745] Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений, т. 8,1. 125–140. 129–130.

deutung ist, so antwortete Kibirov in einem Interview aus dem Jahr 2010 auf die Frage nach Lieblingsautor und -buch: „Пушкин. «Капитанская дочка». Я ее много раз перечитывал.“[746] Diese Vorliebe passt zu der Funktion des Romans im Werk. Dabei stimmen die Kibirov’schen Interpretation des Textes allerdings nur eingeschränkt mit den aktuellen Deutungen der Literaturwissenschaft überein, die den Roman als doppelbödige autobiographische Erzählung liest, durch die Petr Grinev seinen Verrat maskiert und sich nachträglich zum Helden stilisiert.[747] Übrigens ist Puškins (in dieser Interpretation) ambivalenter Protagonist wohl durch Gavrila Deržavin inspiriert, der in seinen Memoiren ebenfalls eine verdächtige Episode während seines Einsatzes gegen Pugačevs Rebellen zu erklären suchte.[748]

Bei Kibirov fungiert *Капитанская дочка* jedoch als geradliniger Historienroman mit einer klaren Konstellation von Gut und Böse. Die Helden Petr und Maša sind moralisch integer, und an den zentralen Wendepunkten triumphiert die Menschlichkeit. Während Puškin dem Historienroman durch den Aspekt der autobiographischen Fälschung Komplexität verlieh, interessiert Kibirov die oberflächlich vorhandene moralische Komponente. So wird in seinem späteren Gedicht *„Кстати, еще о казарме…“* (*Нотации*) etwa der positive Held Grinev explizit Lermontovs romantischem Anti-Helden Pečorin gegenübergestellt:

> Так что Печорину нечем кичиться,
> а Гриневу не стоит стесняться.[749]

In weiteren Gedichten werden aus *Капитанская дочка* die Motive Revolution und Anarchie aufgerufen: So wird im Versbrief an Gandlevskij (*Послание Ленке и другие сочинения*, Str. 1) zur Beschreibung der rauen Mentalität der postsowjetischen Gesellschaft aus der geflügelte Wendung „Не приведи бог видеть русский бунт, **бес<с>мысленны**й **и беспощадны**й!“[750] zitiert. Im Gedicht *„Хорошо Честертону – он в Англии жил...“* (*Улица Островитянова*) wird

---

[746] Резник, Ольга: Тимур Кибиров – «Жизнь нелегка, но надо стараться не забывать, что она – чудо».

[747] So die Interpretation in Ebbinghaus, Andreas: Puškin und Rußland. Zur künstlerischen Biographie des Dichters. Wiesbaden: Harrassowitz 2004. 433–512.

[748] Державин, Г. Р.: Записки из известных всем происшествиев и подлинных дел, заключающие в себе жизнь Гаврилы Романовича Державина. // Державин, Г. Р.: Сочинения. Л.: Художественная литература 1987. 275–402. 311. Vgl. Levitsky, Alexander: Gavriil Romanovich Derzhavin. In: Levitt, Marcus C. (ed.): Early Modern Russian Writers. Late Seventeenth and Eighteenth Centuries. Detroit et al.: Gale 1995. 70–83. 74.

[749] Кибиров, Тимур: Нотации, 35.

[750] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 297–304. 297. Das Zitat stammt aus dem sog. „Ausgelassenen Kapitel“ (*Пропущенная глава*): Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений, т. 8,1. 277–384. 375–384, Zitat: 383. Vgl. Мокиенко, В. М.; Сидоренко, К. П.: Школьный словарь крылатых выражений Александра Пушкина, 32; 558 und Platt, Kevin M. F.: History in a Grotesque Key, 172–173.

das Bild des unzivilisierten Russlands durch die Erwähnung der Orenburger Steppe und der Begegnung zwischen „Petruša“ und Pugačev im Schneesturm aufgespannt.[751] Ged. 28 aus dem Buch *На полях «A Shropshire Lad»* interpretiert die Figur des zynischen Švabrin als Abrechnung Puškins mit seinem jüngeren Ich („Злая сатира / На себя молодого“). Die in Švabrin verkörperte Haltung wird bei Kibirov mit dem oben angeführten Zitat aus *Капитанская дочка* als „sinnlos und erbarmungslos“ bezeichnet.[752]

Was die Mottos in *Послание Ленке и другие сочинения* betrifft, werden aus Puškins Roman drei Aspekte herausgegriffen, die wichtige Momente von Kibirovs spießbürgerlichem Projekt intertextuell begleiten. Dadurch wird *Капитанская дочка* zum Modell für die Gegenwart, die Kibirovs Texte gestalten wollen. Das titelgebende Gedicht *Послание Ленке* (IV) greift auf Kapitel 3 von *Капитанская дочка* zurück[753] und zitiert den Moment, in dem der Held Petr „Petruša“ Grinev der Hauptmannstochter begegnet, in die er sich später verliebt. Puškins Liebende werden zu Identifikationsfiguren; so wie Petr und Maša zusammen die revolutionären Kataklysmen überstehen, hofft Kibirovs Sprecher Seite an Seite mit Lena dem Ansturm der Romantik standzuhalten. Das Gedicht *Послание Ленке* beginnt mit den Versen:

> Леночка, будем мещанами! Я понимаю, что трудно,
> что невозможно практически это. Но надо стараться.
> Не поддаваться давай ... Канарейкам свернувши головки,
> здесь развитой романтизм воцарился, быть может, навеки.
> **Соколы** здесь, **буревестники** все, в лучшем случае – **чайки**.[754]
> Будем с тобой голубками с виньетки. Средь клекота злого
> будем с тобой ворковать, средь голодного волчьего воя
> будем мурлыкать котятами в теплом лукошке.
> Не эпатаж это – просто желание выжить.[755]

Lena findet sich auch in den Eklogen aus dem Buch *Стихи о любви* mit ihrer antiromantischen Sehnsucht nach dem Hier; sie unterbricht in *К вопросу о ро-*

---

[751] Кибиров, Тимур: Улица Островитянова, 19.

[752] *На полях «A Shropshire Lad» 28*, Abschn. 4: „Это, по-моему, сведение счетов, / Чтение с отвращением печальных строк, / Не смываемых слезами, / Лаконическое указание на то, / Что кичливый галльский цинизм / Также **бессмыслен и беспощаден**.“ (Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad», 85–87, Zitat: 85.) Weitere Referenzen finden sich im Buch *Парафразис*: Im Gedicht *Исторический романс* fügt sich in der letzten Strophe eine Referenz auf *Капитанская дочка* in das historische Setting ein (Кибиров, Тимур: Парафразис, 26–27); in *История села Перхурова* spielt die Trojka-Szene auf Petrušas Begegnung mit Pugačev im Schneesturm an (ebd., 73–92. 81–82).

[753] Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений, т. 8,1. 297.

[754] Diese Symboltiere der Romantik stammen aus Gor’kijs Prosaminiaturen *Песня о Соколе* und *Песня о буревестнике* sowie aus Čechovs Drama *Чайка*.

[755] Кибиров, Тимур: Послание Ленке и другие сочинения, 317–321. 317.

мантизме (*Сантименты*) die Suizidpläne; ihr sind schließlich die Bücher von *Стихи о любви* bis *Парафразис* gewidmet, die die zweite, „spießbürgerliche" Schaffensphase Kibirovs ausmachen.

Die beiden anderen Mottos stammen aus einem nicht in die Endversion eingegangenen Kapitel von Puškins Roman (*Пропущенная глава*), in dem Petr zum Gut der Eltern eilt, die er zusammen mit Maša als Gefangene der Aufständischen vorfindet. Am Ende werden alle von der Kavallerie gerettet. Als Motto für Kibirovs Gedichte *Из цикла «Младенчество»* (III) dient eben dieses Happy End,[756] als Petr Grinev nach der Befriedung der Revolte sein Elternhaus unzerstört vorfindet. Ebenso ist bei Kibirov das erinnerte Kindheitsidyll, das in den fünf Gedichten des Zyklus ausgemalt wird, intakt und durch die historischen Peripetien nicht beschädigt. Eine deutliche Parallele stellt das 5. Gedicht des Zyklus dar. Zu Anfang wird die unangenehme Gewissheit geäußert, dass die Kindheit enden müsse und „verraten" werde:

> Скоро все это предано будет
> не забвенью, а просто концу.
> И приду я в себя и в отчаянье,
> нагрубив напоследок отцу.[757] [Str. 1]

Danach erfolgt eine Wende (Str. 2: „Но откуда […] / дуновенье тепла по лицу?"), und das Chronotop, in dem das als kindliches *alter ego* konzipierte „Ich" sich aufhält, wird doch aufrechterhalten. Szenen aus der Kindheit, die ihr die Funktion eines stabilisierenden Ankers zuweisen und mit moralisch-religiösen Reflexionen verbunden sind, finden sich im Werk an verschiedenen Stellen. Dabei handelt es sich zum einen um eigene Kindheitserinnerungen (*Памяти Державина 24* [*Парафразис*][758]), zum anderen um Erlebnisse mit der Tochter (siehe Kap. 6.3) .

Kibirovs Gedicht *Заговор* (VI) bezieht sich schließlich auf *Капитанская дочка* als Erzählung von Revolution, Anarchie und Grausamkeit. Das Motto stammt erneut aus dem „Ausgelassenen Kapitel". Zitiert wird die Begegnung mit einem schwimmenden Galgen, an dem hingerichtete Pugačev-Anhänger hängen,[759] als Petr Grinev in einer der verstümmelten Leichen „seinen Van'jka" erkennt (wohl einen der Leibeigenen des Vaters). In Kibirovs Gedicht sind unterschwellige Konflikte und Gewalt präsent (vgl. z. B. in Abschn. 2: „Не война еще, Динь. / Не война."[760]). Literarisch wird ein Weg zur Versöhnung der ge-

---

[756] Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений, т. 8,1. 382.

[757] Кибиров, Тимур: Послание Ленке и другие сочинения, 315.

[758] Кибиров, Тимур: Парафразис, 52–53. Dieses Beispiel auch bei Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 60–66 (*«Детскость» в поэтике и в мироощущении Т. Кибирова*). 65.

[759] Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 8,1. 376.

[760] Кибиров, Тимур: Послание Ленке и другие сочинения, 328–332. 328.

sellschaftlichen Spannungen gesucht. Der als „Beschwörung“ (*Заговор*) betitelte Text greift auf Märchenmotive und ritualartige Formeln zurück, um – so die verwendete Metapher – das Blut zu stillen. In Puškins „Ausgelassenem Kapitel“ kehrt übrigens nach der Verhaftung der Anführer unverzüglich Ruhe ein, was im Rahmen von Kibirovs Gedicht die Hoffnung weckt, das die Konflikte der Gegenwart ebenfalls ein friedliches Ende finden werden.

Puškins Roman *Капитанская дочка* liefert Kibirov also ein literarisches Muster zur Bewältigung der gesellschaftlichen Kataklysmen an der Wende zu den 1990ern. Die Zelle, von der aus eine bessere Zukunft gestaltet werden soll, ist dabei die Familie. Tatsächlich ist ganz am Ende des Versbriefs *Послание Ленке* von Schwangerschaft und der Geburt eines Sohnes die Rede, die die Spießer-Existenz komplettieren würden. Man beachte die Berufswünsche des Vaters, die die Ideale der sowjetischen Mittelschicht aufrufen:

И как-нибудь ночью ты скажешь:
«Кажется, я залетела ... » Родится у нас непременно
мальчик, и мы назовем его Юрой в честь деда иль Ваней.
Мы воспитаем его, и давай он у нас инженером
или врачом, или сыщиком, Леночка, будет.[761]

Im Buch *Парафразис* debütiert allerdings eine Tochter.

6.1.3. Puškin als „Spießer“

Das bei Kibirov verwendete Bild von Puškin als Kritiker der Französischen Revolution (Ged. *Андре Шенье*) und Autor von *Капитанская дочка*, und eben nicht als Gesinnungsgenosse der Dekabristen oder leichtsinniger Lebemann, ist spezifisch und mag ungewohnt wirken. Die anti-romantische Schwerpunktsetzung gewinnt allerdings an Plausibilität, wenn man Puškins literarische Entwicklung bedenkt, die in der Tat auch die Distanzierung von stereotyp gewordenen Topoi der europäischen Romantik beinhaltet, z. B. in *Евгений Онегин* (Kap. 3, Str. XII)[762]:

А нынче все умы в тумане,
Мораль на нас наводит сон,
Порок любезен – и в романе,
И там уж торжествует он.
Британской музы небылицы
Тревожат сон отроковицы,
И стал теперь ее кумир
Или задумчивый Вампир,
Или **Мельмот**, бродяга мрачный,

[761] Кибиров, Тимур: Послание Ленке и другие сочинения, 321.

[762] Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 6. 56. Beispiel nach: Keil, Rolf-Dietrich: Alexander Puschkin und die Romantik in Russland. In: Ders.: Puškin- und Gogol’-Studien. Köln; Weimar; Wien: Böhlau 2011. 203–215 [via Google Books]. 208.

Иль вечный жид, или **Корсар**,
Или таинственный Сбогар.
Лорд Байрон прихотью удачной
Облек в *унылый романтизм*
И безнадежный эгоизм.

Diese (ethisch motivierte) Kritik könnte ebenso von Kibirov stammen und klingt in *Послание Ленке*, Abschn. 5 tatsächlich als intertextuelle Referenz mit:

Эх, поглядеть бы тем высоколобым и прекраснодушным,
тем презиравшим филистеров, буршам мятежным,
полюбоваться на Карлов Мооров в любой подворотне!
Вот вам в наколках **Корсар**, вот вам Каин фиксатый и Манфред,
вот, полюбуйтесь, **Мельмот** пробирается нагло к прилавку,
вот вам Алеко поддатый, супругу свою матерящий![763]

Auch die Bezeichnung von Puškin als „петербургский **мещанин**" in der Abschlussstrophe von Kibirovs Poem *Возвращение из Шилькова в Коньково* (*Парафразис*) zitiert Puškin, und zwar dessen Gedicht *Моя родословная* (1830).[764] Im Prätext ist eine ständisch-berufliche Einordnung gemeint, die Kibirov in sein Verständnis von Klein- bzw. Spießbürgerlichkeit einpasst.

Dieses Puškin-Bild stimmt mit dem von Kibirov im Werk und in Interviews entworfenen Selbstbild überein. Bei dieser spezifischen Projektion handelt es sich allerdings um keine Erfindung bzw. eigenständige Interpretation Kibirovs, sondern es lässt sich eine Quelle ausmachen, aus der diese Deutung stammen dürfte: Jurij Lotmans Puškin-Biographie.[765] Dass der Dichter das seit 1981 mehrfach wiederaufgelegte Buch kannte, das eine breite Leserschaft anspricht, aber auch als wissenschaftliches Standardwerk gilt,[766] ist wahrscheinlich.

Lotman sieht bei Puškin eine Entwicklung, die von einem Wechseln romantischer Rollen[767] hin zu einer Perspektivierung und Psychologisierung sowie zur Wahrnehmung des realen Alltags führte,[768] wobei diese Veränderungen gleichermaßen die literarische Produktion sowie die konkrete Lebensgestaltung erfass-

---

[763] Кибиров, Тимур: Послание Ленке и другие сочинения, 318–319.

[764] Кибиров, Тимур: Парафразис, 101. In Puškins Gedicht *Моя родословная* heißt es: „Не офицер я, не асессор, / Я по кресту не дворянин, / Не академик, не профессор; / Я просто русской **мещанин**." (Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 3,1. 261–263, Zitat: 261.) Vgl. Скворцов, А. Э.: Восприятие и интерпретация творчества Пушкина в современной российской поэзии 1980 – 1990-х гг., 100; Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 52–53.

[765] Textgrundlage ist im Folgenden die Ausgabe Лотман, Ю. М.: Пушкин. Биография писателя. // Лотман, Ю. М.: Пушкин. СПб.: Искусство – СПб. 2009. 21–184.

[766] So Bethea, David M.; Davydov, Sergei: Pushkin's Biography. In: Bethea, David (ed.): The Pushkin Handbook. Madison (WI): University of Wisconsin Press 2005. 3–24. 4.

[767] Лотман, Ю. М.: Пушкин. Биография писателя, 44–45.

[768] Ebd., 100.

ten. Lotmans Puškin entdeckt die Normalität als Ziel von Schaffen und Leben und sieht das Streben nach dem Außergewöhnlichen als banal an:

> С романтической точки зрения все обыкновенное пошло. Для Пушкина, называющего себя «поэтом действительности», пошлы претензии на необычность – обычная же жизнь исполнена поэзии. Жить как все, жить счастливо – в этом, в простоте и прозе жизни – высокая поэзия.[769]

Damit verbunden ist das Vorhaben, zu heiraten, was von seiner Umgebung mit Befremden als Bruch im romantischen Image aufgenommen worden sei.[770] Lotman liest die Familiengründung auch als literarisch innovatives Projekt – das normale Familienleben sei als Thema so gut wie unbearbeitet gewesen.[771]

Diese Interpretation lässt sich auf Kibirovs spießbürgerliches Projekt übertragen. Die nach dem Außergewöhnlichen strebende Romantik gilt als Klischee, das Alltägliche als wahre künstlerische Aufgabe, das Sesshaftwerden des Dichters als positive Entwicklungsstufe (siehe Kap. 6.3).

Ähnlich wie Lotman einen biographischen und literarischen Reifungsprozess beschreibt, sprechen Kibirovs Texte explizit von einer Aufeinanderfolge bestimmter Positionen. Die Romantik-Begeisterung ist mit der Pubertät verbunden, während das positiv konnotierte Spießertum das Erwachsensein repräsentiert. Eine solche Entwicklung, die von den Idolen der Jugend zu Puškin hinführt, beschreibt auch Kibirovs Poem *Солнцедар* (*Парафразис*). Während hier in Str. 37–38 den früheren Lieblingsautoren Baudelaire und Blok angelastet wird, dass sie amoralische Werte vermittelt hätten, entspricht Puškin dem Konzept einer Literatur, die erzieherisch wirkt. Die einstige Rüge des Vaters an den Teenager-Sohn wird in *Солнцедар* retrospektiv folgendermaßen reflektiert:

> «Вот ты книги читаешь, а разве такому
> книги учат?» – отец вопрошал.
>
> Я надменно молчал. А на самом-то деле
> не такой уж наивный вопрос.
> Эти книги – такому, отец. Еле-еле
> я до Пушкина позже дорос.[772]

Puškin, der Moralist, bezeichnet hier den Endpunkt der eigenen Entwicklung.

---

[769] Лотман, Ю. М.: Пушкин. Биография писателя, 128.

[770] Ebd., 127.

[771] Ebd., 152–153.

[772] Кибиров, Тимур: Парафразис, 37–45, Zitat: 41. Zur durch die Schule vermittelten Abneigung gegenüber Puškin und der Neu-Lektüre des Klassikers mit Mitte zwanzig siehe das Interview Куллэ, Виктор: «Я не вещаю, я болтаю…», 10.

6.2. IN DERŽAVINS SPUREN: DAS BUCH *ПАРАФРАЗИС*

Im Gegensatz zu den Puškin-Bezügen sind die Deržavin-Referenzen in Kibirovs Werk nicht erforscht. Dies ist erstaunlich, denn im Buch *Парафразис* gibt es einen 26 Gedichte umfassenden Zyklus *Памяти Державина* (‘Im Gedenken / Zur Erinnerung an Deržavin’), der den Dichter als relevante literarische Bezugsfigur kennzeichnet. Noch präsenter ist der Vorgänger, wenn man die 1998 als separate Ausgabe erschienene Auswahlpublikation mit Gedichten Kibirovs berücksichtigt, die den Zyklustitel als Gesamttitel wählt[773] und die Referenz zu Deržavin auch graphisch hervorhebt: Der Buchillustrator Aleksandr Florenskij verschmilzt die beiden Dichter, indem er ein Deržavin-Porträt quasi abpaust und es in einem zweiten Schritt mit Brille, Schnurrbart und schwarzen Haaren ausstattet (links die Vorlage, danach die Nachzeichnung, die den Zyklus illustriert; auf der nächsten Seite das Titelblatt).





Abb. 16: Porträt Deržavins; Stich nach einem Original von Tonči[774]
Abb. 17: Illustration aus Памяти Державина*; Florenskijs Nachzeichnung*

Diese Metamorphose interpretiert Kibirovs Umgang mit Deržavin als Identifikation und als Überschreiben durch die eigene Person, das mit Humor und einer gewissen Frechheit geschieht. Ein Detail in dieser Ausgabe ist die Erweiterung des Zyklustitels *Памяти Державина* um den Untertitel *Сочинения натурфилософские и отчасти эсхатологические*, der bestimmte Themen zuordnet.

[773] Кибиров, Тимур: Памяти Державина. Стихотворения 1984–1994. СПб.: Искусство СПб 1998. Neben einer kleinen Auswahl aus früheren Büchern v. a. Texte aus *Парафразис*.

[774] Z. B. in: Благой, Д. Д.: Державин. // История русской литературы. В 10 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР 1941–1956, т. IV,2. 383–429. 395, http://feb-web.ru/feb/irl/il0/il4/il4-3832.htm.

Das Deržavin-Porträt ist außerdem um eine übergroße Mücke ergänzt, die auf Deržavins Gedicht *Похвала комару* und auf Kibirovs *Молитва* hinweist (siehe Abb. 17). Auf dem Gesamttitelblatt (Abb. 18) findet sich weiterhin ein Vögelchen, wohl das aus Deržavins Gedicht *На птичку* (vgl. S. 103).

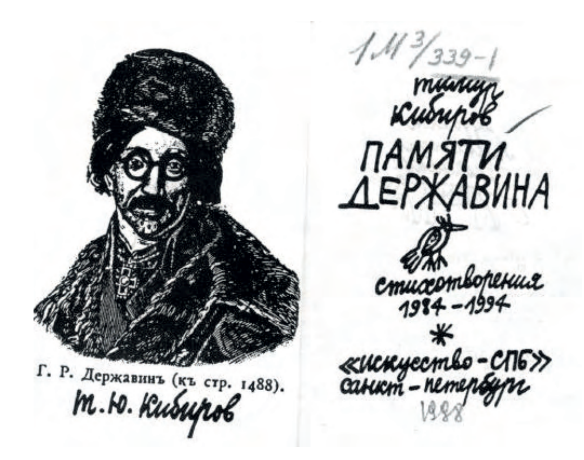


Abb. 18: Titelblatt von Памяти Державина; *Florenskijs Transformation Deržavins zu Kibirov*

Unter den zu dem kanonischen Buch *Парафразис* zusammengefassten Gedichten finden sich Deržavin-Bezüge in dem zentralen Zyklus *Памяти Державина*, weiterhin in *История села Перхурова* und *Молитва*. Die in diesen drei Werken realisierten Facetten von Kibirovs Deržavin-Bild sollen im Folgenden analysiert und die intertextuellen Referenzen hinsichtlich ihrer Funktion interpretiert werden. Vergleichend wird der 2014 erschienene Zyklus *Пейзажная лирика* (*См. выше*) berücksichtigt, der *Памяти Державина* Jahre später fortsetzt.

Der literaturgeschichtliche Hintergrund, mit dem Kibirovs Interpretationen abzugleichen sind, lässt sich erneut über Makogonenkos Anthologie der Literatur des 18. Jahrhunderts fassen (vgl. S. 199).[775] Die Literaturliste in Kibirovs Buch *Интимная лирика* verzeichnet außerdem eine konkrete Deržavin-Ausgabe, die mit einer umfangreichen Einführung versehen ist.[776] Als dritte Quelle böte sich die 1931 in Paris erschienene Biographie von Vladislav

[775] Русская литература XVIII века, 558–585 sowie die Einleitung Макогоненко, Г.: Пути литературы века, 34–37.

[776] Благой, Д. Д.: Гаврила Романович Державин. // Державин, Г. Р.: Стихотворения. Л.: Советский писатель 1957. 5–74.

Chodasevič (1886–1939) an,[777] die in der UdSSR 1987 erstmals veröffentlicht wurde.[778] Sie ist nicht in der Liste verzeichnet, jedoch wird Chodasevič im Zyklus *Памяти Державина* namentlich erwähnt.[779] Allerdings konzentriert sich seine Monographie auf das Leben, nicht auf das Werk, und bietet wenig Anknüpfungspunkte.

6.2.1. Deržavin'sche Bezüge im Zyklus *Памяти Державина*

Was den Zyklus *Памяти Державина* betrifft,[780] kommt aus der Makroperspektive Deržavins Rolle als Pionier des realistisch(er)en Naturgedichts zum Tragen, das nicht mehr nur überlieferte Topoi arrangierte, sondern russische Erscheinungen (etwa den Winter) beschrieb.[781] Während die neun Teile, in die Kibirovs Buch *Парафразис* gegliedert ist, mehr oder weniger chronologisch aufeinanderfolgen,[782] ist die Anordnung der Gedichte im Zyklus thematisch[783] und spiegelt den Wechsel der Jahreszeiten.

Der Jahreskreislauf beginnt im Frühling und schließt mit dem Winterende bzw. dem in Ged. 26 erwähnten Osterfest. Diese zyklische Form manifestiert sich auch in den Anfangsversen der Ged. 3 und 26, die beide den verblühenden Faulbeerbaum (черемуха) erwähnen und damit den Jahreszeitenkreis schließen. Die meisten Gedichte thematisieren den Sommer, gefolgt von Herbst und Frühling. Im Kommentar *От автора*, der das Buch *Парафразис* einleitet, heißt es

---

[777] Ходасевич, Владислав: Державин. Париж: Изд-во «Современныя записки» 1931 [via http://imwerden.de/pdf/khodasevich_derzhavin_1931_text.pdf]. Chodasevič emigrierte 1922.

[778] Nach den Anmerkungen in Ходасевич, Владислав: Державин. СПб.: Вита Нова 2011. 496 erschienen 1987 Ausschnitte in *Nauka i žizn'*, 1988 der komplette Text in der Literaturzeitschrift *Neva* und als Buch.

[779] In *Памяти Державинат 3*: „Осы с мухами кружатся над столом. / Владислав Фелицианович, ну правда же, / ну ей-богу же, вторая соколом!" (Кибиров, Тимур: Парафразис, 17–18, Zitat: 18.)

[780] Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Парафразис, 14–36 (Ged. 1–17); 46–55 (Ged. 18–25).

[781] Макогоненко, Г.: Пути литературы века, 36; Благой, Д. Д: Гаврила Романович Державин [1957], 22–23.

[782] Die Datierung folgt: Кибиров, Тимур: Парафразис (in den späteren Gesamtausgaben fehlt die Datierung von *Солнцедар*): I: *Игорю Померанцеву. Летние размышления о судьбах изящной словесности* (лето–осень 1992); II: *Из цикла «Памяти Державина»* (1993–1996); III: *Солнцедар* (1994); IV: *Из цикла «Памяти Державина»* (1993–1996); V: *Молитва* (лето 1993); VI: *Колыбельная для Лены Борисовой* (июль 1993); VII: *Двадцать сонетов к Саше Запоевой* (январь – май 1995); VIII: *История села Перхурова* (1994–1996); IX: *Возвращение из Шилькова в Коньково* (1993–1996).

[783] Die Daten der Niederschrift sind am Ende der Gedichte vermerkt, allerdings fehlen in den *Vremja*-Gesamtausgaben einige Datierungen. In mehreren Fällen weichen die Jahreszahlen gegenüber der Ausgabe Кибиров, Тимур: Парафразис ab.

explizit, dass der Zyklus nicht komplett sei und einige Wintergedichte fehlen würden. An ihrer Stelle werden abstraktere Themen behandelt. Diese sowie auch einige Herbstgedichte spielen vor einem urbanen Hintergrund. Der Unterschied zwischen den Sommermonaten auf dem Dorf und den unwirtlichen Tagen in der Stadt spiegelt sich in der Zweiteilung des Zyklus *Памяти Державина* innerhalb des Buches *Парафразис*. Der hier als Teil II geführte Komplex aus 17 Gedichten umfasst die Jahreszeitengedichte von Frühling bis inklusive Herbst. Die als IV durchnummerierte Einheit aus 9 Gedichten beinhaltet von der Natur losgelöste Reflexionen sowie den abschließende Anschluss an den Frühling.

Auch Kibirovs über zehn Jahre später entstandener Zyklus *Пейзажная лирика* (*См. выше*),[784] der an *Памяти Державина* anknpüft, folgt den Jahreszeiten: Die Gedichte setzen im Mai ein und enden im Frühling. Im Unterschied zu *Памяти Державина* liegt der Schwerpunkt auf Herbst- und Wintergedichten mit entsprechenden Naturbeschreibungen (Ged. 9–21), die offenbar die in *Парафразис* verbliebene Lücke füllen. Während in *Памяти Державина* Ostern erwähnt wird, ist es in *Пейзажная лирика* Weihnachten (Ged. 16, 18). Verändert hat sich auch der Schauplatz: An die Stelle des Dorfes Šilkovo und Umgebung ist Moskau getreten – der in den Sommergedichten 8 und 10 erwähnte Fluss Bitca sowie der gleichnamige Park liegen diesseits des Autobahnrings МКАД.

Obwohl man im Zyklus *Памяти Державина* einen intensiven intertextuellen Dialog mit dem titelgebenden Autor erwartet, finden sich in den Texten fast keine Zitate aus Werken von Deržavin (ähnlich in *Пейзажная лирика*[785]). Das beste Beispiel ist noch das erste Gedicht des Zyklus. Es trägt – wie das Buch – den Titel *Парафразис*, soll also eine Umschreibung oder Variation eines schon existenten Inhalts darstellen.[786] Die intertextuelle Parallele besteht im Schlüsselwort блажен (‘gesegnet’, im Text mit Relativsatz fortgesetzt), das in gut einem Dutzend Gedichten von Deržavin zu finden ist.[787] Die Wendung wird in verschiedenen Kontexten beim Lob einer richtigen Lebenshaltung verwendet,

---

[784] Кибиров, Тимур: См. выше, 7–34.

[785] Hier klingt in Ged. [6] im ersten Vers „Друг **роскоши, прохлад и нег**“ (Кибиров, Тимур: См. выше, 14) ein Zitat aus Deržavins Gedicht *На смерть князя Мещерского* mit: „Сын **роскоши, прохлад и нег**, / Куда, Мещерской! ты сокрылся?“ (Державин, Г. Р.: Стихотворения [1957], 85–87, Zitat: 86).

[786] Ефремова, Т. Ф.: Современный толковый словарь русского языка. В 3 т. М.: Астрель; АСТ 2006. Т. 2. 593 (*парафразис*). Zitiert wird im Weiteren nach Кибиров, Тимур: Парафразис, 14–16.

[787] Z. B.: *К первому соседу* (1780), *Видение мурзы* (1783–1784), *На коварство французского возмущения и в честь князя Пожарского* (1789, 1790), *Любителю художеств* (1791), *Памятник герою* (1791), *Водопад* (1791–1794), *Вельможа* (1794), *На рождение царицы Гремиславы* (1796), *Похвала сельской жизни* (1798), *Евгению. Жизнь Званская* (1807).

beispielsweise in Deržavins ruralen Schlüsselgedichten *Похвала сельской жизни* (1798 – eine Nachdichtung von Horaz' zweiter Epode)[788] und *Евгению. Жизнь Званская* (1807).[789] Darüber hinaus erinnert der Segenswunsch an die Bibel, etwa an die Bergpredigt (Mt 5,3–11): „**Блажен**ны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное“ oder Luk 11,28 „А Он сказал: **блажен**ны слышащие слово Божие и соблюдающие его.“[790] Das Gleiche gilt für Kibirovs ersten Vers „Блажен, кто **вид**ит и внимает!“: Er schließt einerseits an Mt 13,16 an („Ваши же **блажен**ны очи, что **вид**ят, и уши ваши, что слышат“[791]); andererseits finden sich die Lexeme auch in Deržavins Gedicht *Властителям и судиям* (1780?) – „Не **внемл**ют! **вид**ят – и не знают!“[792]

In Kibirovs Gedicht *Парафразис* wird die Formel „gesegnet sei“ überaus häufig[793] und in Bezug auf unterschiedlichste Objekte verwendet, wodurch sie sich von konkreten Prätexten löst. Am nächsten am Bezugstext ist Str. 4: Die Nichtteilnahme an sowjetischen Institutionen (Räten, Schriftstellerverband, Komitees) sowie das Verschontbleiben von Gericht und Wehrdient entsprechen Deržavins *Похвала сельской жизни*, Str. 2, wo Krieg, Seefahrt, Gericht und das Dienen bei Herren als Übel fungieren, denen man besser entgeht.

Kibirovs Segenssprüche sind an einen breiten Kreis von Adressaten gerichtet: an den Dichter (Str.1–2), guten Vater und Gatten (Str. 3–4), d. h. an den Sprecher selbst; an eine relativ beliebig scheinende Auswahl von Personen und schließlich auch an Objekte, die dem „Ich“ einfallen und auffallen (Str. 5–8). In Str. 9–10 wird abstrakter nachgedacht, über die Schönheit des Lebens und die wachsende Bescheidenheit. Zentral ist Str. 11, in der ein poetisches Programm artikuliert wird, das das Alltägliche zum Thema der Dichtung erhebt (wie Puškin in Lotmans Deutung, vgl. S. 238f.). Bei Kibirov heißt es:

Найди же мужество и мудрость,
чтоб написать про это утро,

---

[788] Deržavins Gedicht *Похвала сельской жизни*: „**Блажен**! – кто, удалясь от дел, / Подобно смертным перворoдным, / Орет отеческий удел / Не откупным трудом – свободным, / На собственных своих волах“ (Державин, Г. Р.: Стихотворения [1957], 270–272, Zitat: 270). Bei Horaz und Deržavin gibt es eine Pointe: Das Lob des Landlebens spricht ein Wucherer, der am Ende mit seinen Geschäften fortfährt.

[789] Deržavins *Евгению. Жизнь Званская*: „**Блажен**, кто менее зависит от людей, / Свободен от долгов и от хлопот приказных, / Не ищет при дворе ни злата, ни честей / И чужд сует разнообразных!“ (Державин, Г. Р.: Стихотворения [1957], 326–334, Zitat 326).

[790] Zitate nach der Synodalübersetzung: Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. В русском переводе с параллельными местами. Перепечатано с Синодального издания. М. [o. V., o. J.]. Teil NT, 4; 79.

[791] Ebd., Teil NT, 15; vgl. die Parallelstelle Luk 10,23–24 „**блажен**ны очи, **вид**ящие то, что вы видите!“ (77).

[792] Державин, Г. Р.: Стихотворения [1957], 92.

[793] 23 Mal блажен / блажены, dazu 4 Mal die verwandten Abstrakta блаженство, благо.

про очи женщины-лахудры,
распахнутый ее халат,
про свет и шум в окне раскрытом,
бумагой мокрою промытом,
про Джойса на столе накрытом
(и надо бы — да лень читать).
Блажен, кто может не вставать.

Das Gedicht endet nach einer weiteren Strophe mit einem durch Leerzeile abgetrennten einzelnen Vers, der auf Puškin anspielt. „Грядет чума. Готовьте пир" lässt sich auf die „Kleine Tragödie" *Пир во время чумы* zurückführen.[794] In Text und Prätext wird die Grundfrage aufgerufen, ob man sich im Angesicht des (kommenden) Todes am Leben freuen solle. Dieses Thema ist allerdings weniger für Puškin als für Deržavin charakteristisch: Mit dem Kontrast zwischen Feiern und Lebensgenuss einerseits, Tod und Vergänglichkeit andererseits, beschäftigen sich Gedichte wie *На смерть князя Мещерского* (1779), *К первому соседу* (1780), *Приглашение к обеду* (1795).

Dieses Resultat ist charakteristisch für den Zyklus *Памяти Державина* im Ganzen. Er enthält wenige direkte Referenzen auf Deržavin oder die vorromantische Literatur. Im Vergleich mit anderen Werken wird insgesamt verhalten zitiert und eine intertextuelle Verdichtung ist allenfalls in Bezug auf Autoren der Romantik zu beobachten (Puškin, Batjuškov, Baratynskij in Ged. 8; Lermontov in Ged. 19). Daraus ist zu schließen, dass es im Zyklus weniger um die Auseinandersetzung mit konkreten Texten Deržavins geht, als um ein Aufgreifen von typischen Themenkomplexen. So kann man die starke Ausrichtung des Zyklus auf allgemein-philosophische Reflexionen über Sterblichkeit, Vergänglichkeit und Lebensgenuss (Ged. 3, 5, 6, 8, 15, 16, 18), Altern und Erinnern (10, 12, 16, 21), Gott (7, 24, 25) sowie moralische Postulate (4) auf Deržavin zurückführen.[795] Die Reflexionen stehen meist in Zusammenhang mit Naturbeschreibungen, insofern passt der in der Edition von 1998 ergänzte Untertitel, der die Gedichte als „naturphilosophisch und teilweise eschatologisch" charakterisiert (siehe Abb. 17).

Ähnliche „ewige Themen", bei denen die eigene Dichtung anknüpfen soll, wurden auch in Kibirovs Versbrief an Gandlevskij (Str. 46–47) als literarisches Programm aufgezählt (Kursive von mir; M. R.). Dort heißt es:

Давай, давай! Начнем сначала.
Не придирайся только к рифмам.
Рассказ пленительный, печальный,
ложноклассические ритмы.

---

[794] So auch Мокиенко, В. М.; Сидоренко, К. П.: Школьный словарь крылатых выражений Александра Пушкина, 478–479.

[795] Vgl. Благой, Д. Д.: Гаврила Романович Державин [1957], 54–57.

> *Вот осень. Вот зима. Вот лето.*
> *Вот день, вот ночь. Вот Смерть с косою.*
> *Вот мутная клубится Лета.*
> Ничто не ново под луною.[796]

In einem Interview wurde Kibirov 1996 explizit nach dem für ihn zentralen Aspekt Deržavins gefragt:

> **– Державин в каком качестве? Того, который «заметил и, в гроб сходя, благословил», или того, что «вошел в сени, и Дельвиг услышал, как он спросил у швейцара: «Где, братец, здесь нужник?» (опять-таки пушкинские строчки, вами вынесенные в эпиграф поэмы «Сортиры» 1991 года)?**
> – Державин как некая условная фигура классической традиции, вот что я вкладывал в это название [des Zyklus *Памяти Державина*; M. R.]. Олицетворение классической высокой одической поэзии. Доромантической. Досубъективистской. Это одно из моих центральных занятий: безнадежная битва с романтизмом, от Лермонтова до Сорокина.[797]

Obwohl Deržavin der Literaturgeschichte als erster russischer Dichter gilt, der autobiographisch schrieb, sich selbst zur Figur des poetischen Werkes stilisierte und damit die Wende zur „lyrischen" Poesie vollzog,[798] ist er für Kibirov als Vertreter der klassizistischen, „vorsubjektiven" Dichtung wichtig. Nicht seine in Richtung Sentimentalismus und Romantik weisenden Innovationen, sondern die Verbindung zur Tradition des 18. Jahrhunderts und die Abgrenzung vom romantischen Paradigma ist für seine Deržavin-Konzeption relevant. Eine Synthese dieser auf den ersten Blick gegensätzlichen Sichtweisen ergibt sich, wenn man berücksichtigt, dass Deržavins persönliche Gedichte dennoch zu einer abstrahierenden Verallgemeinerung der autobiographischen Impulse tendieren (vgl. z. B. die Verarbeitung des Todes seiner ersten Frau in *Ласточка* [1792, 1794]).[799] Ein entsprechendes Beispiel aus Kibirovs Zyklus *Памяти Державина*, das eine ähnliche Verbindung leistet, wäre Ged. 24: Kindheitserinnerungen an den Vater, der Schutz und Zuneigung gewährt, und an den drohenden Umzug führen zum Nachdenken über die Vergänglichkeit der Welt und die Rettung durch den Glauben.[800]

---

[796] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 297–304, Zitat: 304.

[797] Сеславина, Елена: Тимур Кибиров – … И спокойно заниматься своим делом, 167–168.

[798] Благой, Д. Д.: Гаврила Романович Державин [1957], 51–52; Макогоненко, Г.: Пути литературы века, 35 (hier findet sich das oben bezeichnete Paradoxon: „Поэзия Державина глубоко автобиографична. […] Державину чужд субъективизм.").

[799] Державин, Г. Р.: Стихотворения [1957], 207–208. Благой, Д. Д.: Гаврила Романович Державин [1957], 21 thematisiert die Verbindung von Persönlichem und Allgemein-Menschlichem am Beispiel der Ode *На смерть князя Мещерского*.

[800] Кибиров, Тимур: Парафразис, 52–53.

6.2.2. Deržavins rurales Idyll als Vorlage: *История села Перхурова*

Während Kibirovs Deržavin-Zyklus sich an den Themen des Bezugsautors orientiert, jedoch so gut wie keine konkreten intertextuellen Bezüge aufweist, ist die Zitatdichte in *История села Перхурова* (VIII) hoch.[801] Hier nimmt ein Bild von Deržavin Gestalt an, das hinsichtlich von Ort, Zeit und Lebenssituation ein Modell für die in *Парафразис* (und den vorangegangenen Büchern) ausgearbeitete erzählte Welt liefert.

Das Toponym Perchurovo im Titel bezieht sich auf einen Ort im Umland Moskaus, in der Nachbarschaft von Šilkovo, das in dem „pädagogischen Poem" *Возвращение из Шилькова в Коньково* als Ausgangspunkt einer Reise aus dem Dorf in die Moskauer Stadtwohnung dient.[802] In besagtem Šilkovo scheinen „Kibirov" und Familie den Sommer zu verbringen. In *История села Перхурова* ist der Sprecher allein unterwegs und macht erschöpft bei dem Friedhof des Ortes halt. Ein Traum führt in chronologischer Folge durch Etappen der Literaturgeschichte. Dieser literaturgeschichtliche Strang wird durch Ausschnitte aus der Byline *Илья Муромец и дочь его*[803] unterbrochen bzw. unterteilt, die im Gegensatz zu der im Buch *Парафразис* inszenierten harmonischen Vater-Kind-Beziehung steht: Die Bylinen-Tochter will ihren Erzeuger ermorden, er tötet und zerstückelt sie.

Der erste literaturgeschichtliche Abschnitt repräsentiert den Klassizismus und klingt in einer vom Sentimentalismus geprägten Strophe aus, in der sich die strenge Form auflöst. Die sieben klassizistischen Strophen[804] sind als prototypische Ode stilisiert (je 10 Verse, Reimschema abab ccd eed)[805] und stehen im Alexandriner, es gibt viele lexikalische und grammatische Archaismen. Es finden sich Anspielungen auf Lomonosov und Sumarokov,[806] dominant sind jedoch die Deržavin-Referenzen (Odenstr. 3–5). Er ist es, der den Sprecher in die Nie-

---

[801] Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Парафразис, 73–92.

[802] Das Toponym Perchurovo findet sich in Abschn. 2 von *Возвращение из Шилькова в Коньково* (Кибиров, Тимур: Парафразис, 93–101. 93) und in *Памяти Державина 5* (Кибиров, Тимур: Парафразис, 19–20. 19). Die topographischen Details lassen sich über Google Maps nachverfolgen.

[803] Библиотека русского фольклора. Т. 1: Былины. Сост., вступ. статья, подг. текстов и комм. Ф. М. Селиванова. М.: Советская Россия 1988. 175–184.

[804] Die Odenstrophen finden sich in Кибиров, Тимур: Парафразис, 75–77. Die ersten beiden Odenstrophen sind hier nicht durch Leerzeile unterteilt (anders Кибиров, Тимур: Стихи, 317–318) – wohl ein Fehler beim Setzen.

[805] So Квятковский А.: Поэтический словарь, 178–179.

[806] „Пиндар краев славянских" (Odenstr. 2) spielt auf Sumarokovs Attribuierung von Lomonosov in *Эпистола о стихотворстве* an (vgl. Kap. 5.2.3, Seite 199). Ebd. finden sich auch die bei Kibirov (Odenstr. 6) in der Hausbibliothek vorhandenen Klassiker der antiken und französischen Literatur

derungen des Alltags (позорище) lockt, womit die Themen Familie und Landleben gemeint sind:

Позорищем каким восхищен дух пиита?
Куда меня влечет звук лирныя струны?
Се кров семейственный героя знаменита,
Почившего от бурь на лоне тишины. [Odenstr. 3]

In der Tat gilt die Hinwendung zur alltäglichen Realität als wichtiger literarischer Verdienst Deržavins.[807] In der gleichen Strophe finden sich weitere konkrete Referenzen auf verschiedene Gedichte Deržavins, deren gemeinsamer Nenner der Rückzug in das Privatleben ist, das den öffentlichen Verpflichtungen und Zwängen sowie auch dem Streben nach Reichtum gegenübergestellt wird:

Здесь не прельщают взор ни злато, ни мусия,
Роскошества вельмож, суетствия драгие
Не блещут в очи вам, но друг невинных **нег**[808]
Обрящет здесь покой от **жизни коловратной**,[809]
Здесь не **Меркурия**[810] – **Гиге**ю[811] чтут приятну,
Любовь здесь властвует и незлобивый смех.

In dem in Odenstr. 4 beschriebenen Heim tritt Deržavin als Pensionär („Воитель Севера, в походах поседелый") mit Frau und Töchtern auf. Die Beschreibung einer russisch-traditionalistischen Haushaltsführung, die neumodische ausländische Einflüsse ablehnt, passt ebenfalls zum gängigen Deržavin-Bild.[812]

Am engsten ist die intertextuelle Vernetzung in Str. 5, wo Gerichte und Getränke aufgezählt werden, die zum großen Teil aus Deržavin-Texten stammen:

А стол уж полон яств – тут **стерлядь золотая**,[813]
Пирог румяно-желт, ***зелены щи***,[814] **каймак**,

[807] Благой, Д. Д.: Гаврила Романович Державин [1957], 50–51.

[808] *На смерть князя Мещерского* (1779), siehe Fn.[785], S. 243.

[809] *На Новый год* (1781/1782): „А если милой и приятной / Любим Пленирой я моей, / И в светской **жизни коловратной** / Имею искренних друзей, / Живу с моим соседом в мире, / Умею петь, играть на лире, – / То кто счастливее меня?" (Державин, Г. Р.: Стихотворения, 93–94, Zitat: 93.)

[810] *Меркурию* (1794): „Почто меня от Аполлона, / **Меркури**й! ты ведешь с собой; / Средь пышного торговли трона / Мне кажешь ворох золотой? / Сбирать, завидовать – из млада / Я не привык, и не хочу." (Державин, Г. Р.: Стихотворения [1957], 199–200).

[811] *Богине здравия* (1795): „Здравья богиня благая, / Ввек ты со мною, **Гиге**я, живи!" (Державин, Г. Р.: Стихотворения [1957], 225).

[812] Благой, Д. Д.: Гаврила Романович Державин [1957], 46–47.

[813] *Приглашение к обеду* (1795): „Шекснинска **стерлядь золотая**, / **Каймак** и борщ уже стоят; / В **крафин**ах вина, пунш, блистая / То льдом, то **искр**ами, манят" (Державин, Г. Р.: Стихотворения [1957], 223–225, Zitat: 223).

[814] *Евгению. Жизнь Званская* (1807): „***Багряна ветчина, зелены щи*** с желтком, / ***Румяно-желт пирог, сыр белый, рак***и красны, / Что смоль, янтарь – ***икра***, и с ***голуб***ым

> ***Багряна ветчина*** и ***щука голуб***ая,
> Хвалынская ***икра, сыр белый***, рдяный ***рак***.
> Морозом **иск**рятся хрустальные **крафин**ы,[815]
> Токай и Мозель здесь и лоз кубанских вины,
> **С гренками пиво**[816] тож и добрый русский квас!
> Рабы послушливы, хозяйка добронравна,
> Беседа без чинов всегда легка, забавна.
> **Диван пуховый**[817] ждет после обеда вас.

Das in *История села Перхурова* intertextuell konstruierte Bild von Deržavin, der sich in die Abgeschiedenheit des Landlebens zurückgezogen hat und sich im Kreis der Familie Essen, Trinken und anderen Annehmlichkeiten des ruhigen Lebens widmet, fungiert als Rollenmodell, das Kibirovs Protagonist nachlebt: Handlungsort ist das Dorf, es werden vielfältige alltägliche Realien und Tätigkeiten erwähnt, das Familienleben wird als Ideal verwirklicht.

Zumindest in dieser lebensweltlichen Hinsicht wurde Deržavin (vgl. oben die Erwähnung „хозяйка добронравна") nicht von Puškin übertroffen, dessen Familien-Projekt in der Realität scheiterte – nicht zufällig verkörpern bei Kibirov nur Figuren aus dem Roman *Капитанская дочка* das Liebesglück. Puškins Beziehung zu Natal'ja Gončarova wird bei Kibirov erst ab dem Buch *Улица Островитянова* (1998) thematisiert, als das Familienidyll als Thema verschwunden ist, und dient zur intertextuellen Spiegelung von Konflikten.

6.2.3. Die Verbindung von Ironie und Ernst: *Молитва*

Eine weitere Facette von Deržavins Schreiben wird in Kibirovs Gedicht *Молитва* aufgegriffen, das intertextuell bei Deržavins Eposparodie *Похвала комару* (1807) ansetzt.[818] Im Zentrum beider Texte steht mit der Mücke ein eher ungewöhnlicher Redegegenstand. Im Buch *Парафразис* werden Mücken gleich in mehreren Gedichten erwähnt;[819] als punktuelle Störung fügen sie dem *locus*

пером / Там ***щука*** пестрая: прекрасны!" (Державин, Г. Р.: Стихотворения [1957], 326–334, Zitat: 329).

815 Кибиров, Тимур: Парафразис, 76 schreibt крафины, die *Vremja*-Ausgaben графины (z. B. Кибиров, Тимур: Стихи, 319).

816 *Кружка* (1777): „О сладкий дружества союз, / **С гренками пиво**м пенна кружка!" (Державин, Г. Р.: Стихотворения [1957], 81–82, Zitat: 82) und *Похвала сельской жизни* (1798): „Впрок пива русского варена, / **С гренками** коновка полна" (270–272. 272).

817 *Гостью* (1795?): „Сядь, милый гость! здесь на **пухово**м / **Диван**е мягком отдохни" (Державин, Г. Р.: Стихотворения [1957], 228–229, Zitat: 228).

818 Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Парафразис, 56–58. Der Prätext nach Державин, Г. Р.: Стихотворения [1957], 334–341.

819 I: *Игорю Померанцеву. Летние размышления о судьбах изящной словесности* (Кибиров, Тимур: Парафразис, 6); II: *Из цикла «Памяти Державина»* 6 und 8 (ebd., 22); VIII: *Истории села Перхурова* (ebd., 74).

amoenus eine unangenehme, realistische Komponente hinzu und bieten Ansatzpunkte für Komik.

Im Gedicht *Молитва*, das als Teil V die Achse des Buches bildet, steht die Mücke im Mittelpunkt. Als zentrales Sujet des Textes wird sie mit einer intertextuellen Genealogie versehen, die die Themenwahl – ganz im Geist des Klassizismus – durch Autoritäten legitimiert. Es wird die Verbindung zu Deržavin expliziert und auf gleichgesinnte Gegenwartsdichter verwiesen:

> Не зря ж их пел певец Фелицы
> и правнук Кукин восхвалял,
> и, отвернувшись от синицы,
> младой Гадаев воспевал! [Str. 16]

Im ersten Literaten erkennt man unschwer Deržavin, der allerdings nicht als Autor von *Похвала комару*, sondern seiner bekannten Ode *Фелица* aufgerufen wird, die die panegyrische Gattung durch Alltagssprache belebte und dem Zarenlob komisch-satirische Elemente beimengte.[820] Diese Zuordnung macht zum einen auf Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Gedichten Deržavins aufmerksam und verleiht zum anderen Kibirovs Deržavin-Nachfolge Konturen: Auch *Молитва* variiert Versatzstücke einer hohen Gattung, nämlich des Gebets. Kibirov geht dabei über Deržavins Gedicht *Похвала комару* hinaus, das die Mücke zur Heldenfigur stilisiert und eine amüsante Parodie ohne tiefere Bedeutung liefert.

An literarischen Vorläufern, die ebenfalls über die Mücke geschrieben haben, werden weiterhin Michail Kukin (*1962) und Konstantin Gadaev (*1967) genannt, zwei weniger bekannte Moskauer Dichter, mit denen Kibirov Mitte der 1990er in Kontakt kam.[821] Kukin, Gadaev und Igor' Fedorov brachten 2005 bei dem gleichen Verlag Lyrikbände heraus,[822] was die Wahrnehmung als Gruppe förderte. Diese sog. „Konkovo-Schule" ist in vorliegender Arbeit wegen der offenkundigen Parallelen zu Kibirovs Werk von *Стихи о любви* bis *Парафразис* von Bedeutung.[823] Ihnen wächst die Rolle einer Kibirov'schen Plejade zu, die

---

[820] Благой, Д. Д.: Гаврила Романович Державин [1957], 25ff. spricht von einer Vermengung von Ode und Satire. Die Überschreitung von Gattungs- und Stilgrenzen sei insgesamt typisch für Deržavin (63–64).

[821] Zu den Umständen der Bekanntschaft siehe die Rezension Анпилов, Андрей: Гроза в Коньково. // НЛО (2006) 82. 406–414, insbesondere 406–407. Die Kontakte spiegeln sich auch im Werk, vgl. Kibirovs Gedichte *Солнцедар* (*Парафразис*), *Умничание* (*Интимная лирика*), *Наркологическое* (*Улица Островитянова*), *„Против поэтов на этой странице.."*, *„Пастернак наделен вечным детством ..."* (*Нотации*) sowie das Vorwort zum Buch *На полях «A Shropshire Lad»*.

[822] Кукин, Михаил: Коньковская школа. М.: Изд-во Н. Филимонова 2005; Гадаев, Константин: Опыт счастья. М.: Изд-во Н. Филимонова 2005; [Федоров, Игорь]: Стихи Игоря Федорова. М.: Изд-во Н. Филимонова 2005.

[823] Die Ähnlichkeiten vermerkt auch Анпилов, Андрей: Гроза в Коньково, 407.

sich auf ihn als Vorbild bezieht,[824] und sie treten – zumindest im Werk – allmählich an die Stelle der früheren Bezugspersonen (Rubinštejn, Prigov, Gandlevskij etc.). Später kommt mit Julij Gugolev (*1964) ein weiterer Autor hinzu.[825]

Was das Mücken-Motiv betrifft, liefert Kukins Gedicht *Комару*[826] eine reflexiv-elegische Interpretation: Die Mücke, die im Herbst dem unausweichlichen Tod entgegengeht, wird zum Symbol für die menschliche Sterblichkeit. Bei Gadaev ließ sich nur eine beiläufige Erwähnung des störenden Insekts im Gedicht *„Засыпал в духоте, комара материл...“* (zwischen 1992 und 1996)· auffinden.[827]

Kibirovs Gedicht *Молитва* bewegt sich tatsächlich zwischen Deržavins amüsanter Parodie, Kukins philosophischer Reflexion und der Mücke als Störfaktor bei Gadaev. Neu ist die Verbindung mit religiösen Inhalten, die schon der Titel *Молитва* herstellt. Auch bei diesem Thema ist Deržavin Vorbild. Als ‚Gebete‘ sind einige Texte aus seinem Frühwerk betitelt, und obwohl diese in den sowjetischen Ausgaben fehlen,[828] ist Deržavin dennoch als Autor religiöser Texte (v. a. der Ode *Бог*) bekannt.[829] Insofern führt Kibirovs Gedicht zwei Pole von Deržavins Schaffen zusammen, nämlich das religiöse Gedicht, das an der Spitze der klassizistischen Genrepyramide stand, und die parodistische Kombination von hohen und niedrigen Gattungen in *Фелица* oder *Похвала комару*. Str. 19 von *Похвала комару* liefert auch einen konkreten intertextuellen Ansatzpunkt

---

[824] Im Interview Костюков, Леонид: Михаил Кукин – «Я не пишу, потому что оно молчит». // Полит.ру. «Нейтральная территория. Позиция 201», 17.03.2010, http://polit.ru/article/2010/03/17/nt201_kukin/ beschreibt Kukin die Bedeutung Kibirovs folgendermaßen: „А вот Кибиров как раз для меня был не просто еще одним хорошим поэтом, с которым меня столкнула жизнь, а он был именно еще одной дверью, то есть я увидел возможность писать по-другому абсолютно, чем писали все, кого я тогда видел, и как писал я сам. Это же было чудо какое-то – вне Бродского найти путь, писать при этом современно, умно, и при этом (что меня особенно подкупало и пленяло) совершенно очевидно, отчетливо, не скрывая этого, опираться на ту самую русскую классическую поэзию, на которую в XX веке опираться как бы было весьма сложно, потому что опыт больших поэтов XX века – во многом опыт преодоления того, что можно назвать классической русской поэзией XIX века... А Кибиров как бы ее возвращал.“

[825] An ihn ist z. B. das Gedicht *Черновик ответа Ю. Ф. Гуголеву* (Кибиров, Тимур: Нотации, 56–68) gerichtet.

[826] Abgedruckt in der Gedichtauswahl Кукин, Михаил: И не движется время. // Новый Мир (1994) 2, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1994/2/kukin.html.

[827] Гадаев, Константин: Опыт счастья, 15.

[828] Man findet die Gebete in der Gesamtausgabe Державин: Сочинения. С объяснительными примечаниями Я. Грота. В 9 т. СПб.: Типография Императорской академии наук 1864–1883 (pdfs via http://imwerden.de). Verzeichnisse der Titel stellt *Викитека* (http://ru.wikisource.org/: *Гавриил Романович Державин*) zu Verfügung.

[829] Макогоненко, Г.: Пути литературы века, 35.

für Kibirovs Verbindung von Mücke und religiösem Thema: Deržavins Sprecher vergleicht die Insekten mit Seelen („Нам нельзя ль воображеньем / Комаров равнять душам“) und wünscht sich als Dichter, selbst eine solche „himmlische Mücke“ zu sein:

> О! когда бы я, в восторге
> Песни в райском пев чертоге,
> Комаром небесным стал! [Str. 19]

Wie bei Deržavin verursacht die Verbindung von unterschiedlichen Gattungen und Registern bei Kibirov amüsante Kontraste, z. B. wenn die mit archaischer Lexik (Воскре*ш*енье; тварь; Весть; плоть) und biblischen Zitaten („Свят, свят, свят“´; „земля иная, иное небо“, vgl. Offenbarung 21,1) angereicherte christliche Stilisierung in Str. 4 in eine Anklage gegen die Mücken umschlägt. Das Einbringen des Insekts in gängige Bilder vom Himmelreich führt in Str. 5–7 zu absurd-komischen Montagen: Jesus wird *von den Mücken* gepeinigt; ihr Summen übertönt die Leier der Engel; die Auferstandenen schlagen im Himmlischen Jerusalem nach den Insekten und kratzen sich.

In Str. 8–10 gibt der Sprecher naiv seiner Gewissheit Ausdruck, dass der Herr die Übeltäter vernichten werde. In der zweiten Hälfte des aus 20 Strophen bestehenden Gedichts bleibt das erwartete Strafgericht allerdings aus. Auf die Anklage folgt eine Verteidigung, so als ob ein Wechsel der sprechenden Instanz eintreten würde. Die Verteidigung führt in Str. 11 zur Entlastung die Schönheit der Mücken an. Als ästhetisch wird v. a. ihre Kleinheit, Leichtigkeit, Körperlosigkeit empfunden: „Но это крохотное тело, / но эта трепетная плоть!“ (Str. 12); „И легкокрылы, длинноноги, / и невесомы, словно дух, / бесстрашные, как полубоги, / и тонкие, как певчий слух“ (Str. 13). Dieses Bild als ätherische Bewohner des Luftraums, die Fragilität mit Furchtlosigkeit verbinden, ist die Basis für die folgende Analogie zwischen Mücken und Dichtern. Als deren Aufgabe wird durch Vergleich die gesellschaftliche Unbequemheit, die Störung der Alltagsroutinen bezeichnet:

> они [комары; M. R.] зудят и умирают,
> подобно как поэты мы,
> и сон дурацкий прерывают
> средь благодатной летней тьмы! [Str. 14]

Die verteidigende Stimme hat auch einen Vorschlag, wie die Mücken in den Himmel integriert werden können: Gott solle sie verwandeln, dann könnten sie wie Engel und Tauben Teil des himmlischen Chores werden. Die Vorstellung von diversen geflügelten Tieren, die das Gotteslob anstimmen, ist allerdings kein Glaubensbestandteil und wirkt komisch. Das Gleiche trifft auf die Transformation des Blutes im Bauch der Mücke zum Abendmahlswein zu, da zwischen dem Blutsaugen und dem Trinken von Christi Blut tatsächlich eine gewisse Ähnlichkeit besteht.

Kibirovs Gedicht amüsiert durch den karnevalesken Kontrast von sakraler Lexik und profaner Absicht, durch komisch-groteske Bilder und ungewöhnliche

Vergleiche. Der Text ist aber mehr als eine Travestie, die nur auf das Lachen zielt, denn am Ende bleibt doch ein Eindruck naiver Frömmigkeit zurück. So ist *Молитва* auch in Kibirovs Buch *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* (2009) wiederabgedruckt, das das christliche Thema als Zentrum des gesamten Werks aktualisiert. Dabei befindet sich das Gedicht dort am Ende des Bandes, also in einer besonders herausgehobenen Position.[830] Was Deržavin für die panegyrische Ode leistete, die Kombination von niedrig und hoch, sakral und profan, komisch und ernst, wiederholt Kibirov sowohl mit dem Gedicht *Молитва* als auch mit dem späteren Band *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки*, vgl. Kapitel 8.5), wobei er zwei Facetten Deržavins – Religion und Parodie – originell zusammenführt. Diese Verbindung ist zweifellos charakteristisch für Kibirovs Poetik, und Deržavin somit nicht nur als *pater familias* und Dorfbewohnter ein literarisches Rollenmodell.

---

[830] Кибиров, Тимур: Греко- и римско-кафолические песенки и потешки. М.: Время: 2009. 75–77.

6.3. DIE TOCHTER ALS KATALYSATOR DER POSTMODERNE-KRITIK: SONETTE AN SAŠA ZAPOEVA

Neben der Beziehung zu Lena taucht im Buch *Парафразис* mit der Vater-Rolle ein zweiter biographisch begründeter Ansatzpunkt aus, von dem aus die neue literarische Weltsicht plausibilisiert wird. Die „Spießer-"Ideologie wird durch die Elternperspektive legitimiert und weiterentwickelt, speziell in den Gedichten *Двадцать сонетов к Саше Запоевой* (VII) und *Возвращение из Шилькова в Коньково. Педагогическая поэма* (IX). Im Poem agiert die Tochter schon als aufgewecktes Mädchen, das Fragen stellt und das Verhalten des Vaters kritisch kommentiert; der Heimweg aus Šilkovo in den Moskauer Stadtteil Konkovo wird – passend zum Untertitel – zu einem Gespräch über Tod und Gott, Gut und Böse.[831] Der Sonettzyklus setzt zeitlich früher an, nämlich bei der Geburt von „Saša", und die zwanzig Gedichte beschäftigen sich mit der durch die Vaterschaft bewirkten geistigen Veränderung. Ähnlich wie die Liebe zur (Ehe-)Frau sich mit der positiven Wertung der Alltagsnormalität verbindet, liefert das Kind eine weltanschauliche Basis. Dabei referieren die Gedichte nicht nur auf Klassiker wie Dante, Petrarca oder Puškin, sondern positionieren sich im Verhältnis zur Gegenwartsliteratur. Der Sonettzyklus als Ganzes stellt eine Auseinandersetzung mit Iosif Brodskij dar:[832] Der Titel *Двадцать сонетов к Саше Запоевой* verweist auf Brodskijs *Двадцать сонетов к Марии Стюарт*, ansonsten wird der Dialog implizit geführt, direkte Zitate fehlen.

Im Folgenden wird zum einen die Poetik beider Dichter verglichen, wobei neben den Sonettzyklen auch direkte Aussagen (Essays, Interviews) einbezogen

---

[831] Zu *Возвращение из Шилькова в Коньково*: Rutz, Marion: Zitate aus Kinderliteratur bei Timur Kibirov. Komplexe Argumente einer postmodernen Wertediskussion. In: ZfSlPh 71 (2015). 407–440. 414–423 bzw. Рутц, Марион: Детская литература в творчестве Тимура Кибирова: многоплановые аргументы постмодернистской дискуссии о ценностях (перевод: Алла Хольцманн). // Детские чтения 11 (2017). 214–243, http://www.detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/261/240 [03.04.2018]. 220–227.

[832] In diesem Punkt sind sich Rezensenten und Philologen einig: Курицын, Вячеслав: Чьи тексты чтит всяк сущий здесь славист? // ЛГ 08.11.1995. 4; Немзер, Андрей: Ты так играла эту роль! Тимур Кибиров. Двадцать сонетов к Саше Запоевой. «Знамя №9» [Rezension]. // Сегодня 15.11.1995. 10; Лекманов, Олег: Саша vs. Маша. 20 сонетов Тимура Кибирова и Иосифа Бродского. // ЛО (1998) 1. 35–36 [= // Лекманов, О. А.: Книга об акмеизме и другие работы. Томск: Водолей 2000. 362–364]; Федорова, Людмила: Суровый Дант и насмешливый Кибиров. Bagrecov behandelt die Sonette im Kapitel zur Evolution der Liebesthematik (Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 58–60). Sie markieren seiner Meinung nach den Moment, in dem die Erotik aus den Liebesgedichten verschwindet; an die Stelle der Geliebten trete die Ehefrau und dann die Tochter. Zum intertextuellen Dialog mit Brodskij vermerkt er, dass Brodskijs abstrakte Kibirovs lebendiger Liebe entgegengestellt werde.

werden. Zum anderen werden weitere Abgrenzungen von dem, was Kibirov als „postmodern“ versteht, erfasst und damit zu Kapitel 7 übergeleitet. Eine wichtige Funktion kommt schließlich den punktuellen Bezugnahmen auf Vladimir Nabokov zu, die eine subversive, selbstironische Komponente in die Sonette integrieren.

6.3.1. Iosif Brodskij als Repräsentant der Postmoderne

Kibirovs Dialog mit Brodskij ist insofern ein wichtiger Aspekt im Werk, da der Dichter sich hier mit einem direkten und einflussreichen Vorgänger auseinandersetzt. Kibirov selbst spricht davon, dass er Brodskij die Erkenntnis verdanke, dass eine vollwertige zeitgenössische Dichtung in russischer Sprache existiere;[833] gleichzeitig habe er sich bemüht, seinen starken Einfluss zu überwinden.[834] Wie Oleg Lekmanov zu Recht vermerkt, tritt Brodskij dabei im Kontext von Kibirovs Sonetten als Vorbote der Strömung auf, „die man üblicherweise mit den Namen Prigov und Sorokin verbinde“,[835] d. h. der Postmodere. Für diese Einordnung Brodskijs als Postmodernisten lassen sich Belege finden,[836] sie ist jedoch nicht selbstverständlich.[837] Daher sollen in Brodskijs Sonettzyklus post-

---

[833] Vgl. die Interviews von 2005 bzw. 2001: Шабурова, Мария: Выбор формы – уже цитата; [o. A.]; Интер(офф)вью 2: Тимур Кибиров.

[834] [o. A.]: Интер(офф)вью 2: Тимур Кибиров. Zur „Gefährlichkeit“ Brodskijs vgl.: Андреева, Анна: Подражания и пародии на И. Бродского в современной литературе. Стиховедческий аспект. // Иосиф Бродский. Стратегии чтения. Ред. колл.: В. Полухина и др. М.: Изд-во Ипполитова 2005. 226–234, 233, Fn.[2].

[835] Лекманов, Олег: Саша vs. Маша, 35.

[836] Скоропанова, И. С.: Русская постмодернистская литература, 183–191 widmet Brodskij ein Kapitel, welches *Двадцать сонетов к Марии Стюарт* behandelt. Лейдерман, Н. Л.; Липовецкий, М. Н.: Русская литература XX века, т. 2. 641–667 beendet mit Brodskij das Kapitel zum „Post-Realismus“, der durch die Synthese von postmodernen und realistischen (bei Brodskij: klassischen, modernen und postmodernen) Elementen die Grundlage für ein neues Schreiben lege. Zitiert wird u. a. Krivulin, der Brodskij den ersten Dichter der Postmoderne nannte (644). Von Brodskij als Übergang von Moderne zu Postmoderne spricht ebenfalls Житенев, А. А.: Анатомия переживания в лирике И. Бродского. От модернизма к постмодернизму. // Иосиф Бродский в XXI веке. Под ред. О. И. Глазуновой. СПб: Фил. фак. СПГУ 2010. 88–92.

[837] Herlth, Jens: Ein Sänger gebrochener Linien. Iosif Brodskijs dichterische Selbstschöpfung. Köln; Weimar; Wien: Böhlau 2004 kommt an einigen Stellen auf Postmoderne-affine Aspekte zu sprechen (321–322; 377–378), nimmt jedoch insgesamt eine Abgrenzung vor (389–390; 392–393). Sein Beitrag Herlth, Jens: Iosif A. Brodskij [2008]. In: Arnold, Heinz-Ludwig (Hg.): Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur [Loseblatt-Ausgabe]. München: Ed. Text + Kritik 1983ff. 4 kommt ohne das Attribut „postmodern“ aus; ebenso Gillespie, Alyssa Dinega: Joseph Brodsky. In: Balina, Marina; Lipovetsky, Mark (eds.): Russian Writers since 1980. Detroit et al.: Thomson; Gale 2004. 17–39.

moderne Merkmale herausgearbeitet werden, die kontrastiv zu Kibirovs Positionierung des eigenen Schreibens hervortreten.

Ein wichtiger Ansatzpunkt, von dem aus sich die unterschiedlichen Poetiken entwickeln, ist die Sujetwahl: Brodskij nutzte als Schreibanlass die konflikthafte Liebesbeziehung zu Marina Basmanova,[838] die auch nach der Trennung 1968 als literarisches Thema aktuell blieb – die Sonette an Maria Stuart stammen aus dem Jahr 1974. 1983 stellte Brodskij aus Liebesgedichten – darunter die 20 Sonette – das Buch *Новые стансы к Августе. Стихи к М. Б.* zusammen.[839] Eben diesen Band hält sein Freund und Biograph Lev Losev für das wichtigste Werk des Dichters: Die hier verarbeiteten Erfahrungen hätten seine Dichterpersönlichkeit geschaffen und Brodskij selbst habe den Band als seine *Göttliche Komödie* bezeichnet.[840] Gerade bei einem entschiedenen Gegner des Biographismus wie Brodskij[841] sollte man die Bedeutung der realen Lebensgeschichte zwar nicht überbewerten, allerdings ist die Frage legitim, welchen literarischen Zielen die verwendeten biographischen Bezüge dienen. So erweist sich der aus der retrospektiven Distanz betrachtete Liebesschmerz als passendes Thema, um eine postmoderne Ästhetik zu erreichen.

Postmodern ist in Brodskijs Sonetten die Tendenz zur Virtualisierung.[842] Die Gedichte sind an die Figur Maria Stuart gerichtet und imaginieren eine glückliche Beziehung mit ihr, während der Name Marina Basmanova nur über die Widmungsinitialen präsent ist. „М. Б.“ bleibt in den Sonetten eine fleischlose „Sie“, die nur an wenigen Stellen im Text fassbar ist.[843] Die reale Geliebte wird durch die virtuelle ersetzt, die bald als Skulptur (Sonett 1 und 3), bald als Schiller'sche Dramenfigur (Sonett 12) oder als Film-Heldin (Sonett 2 und 20) auftritt. Simulacra verdrängen die Realität. So erwähnt der Sprecher auch nicht die erste Begegnung mit M. B., sondern die mit Maria Stuart, deren Scheinexistenz be-

---

[838] Лосев, Лев: Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия 2006. 72–76 (*Марина Басманова и «Новые стансы к Августе*).

[839] Textgrundlage ist Бродский, Иосиф: Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Сост.: Г. Ф. Комаров. СПб.: Пушкинский фонд 1998–2001. Т. 3. 63–71.

[840] Лосев, Лев: Иосиф Бродский, 73.

[841] Die klassischen Stellen zitiert Бетеа, Дэвид М.: «To my daughter». // Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе. Ред.-сост.: Л. В. Лосев и В. П. Полухина. М.: НЛО 2002. 231–249. 236–237.

[842] Немзер, Андрей: Ты так играла эту роль! spricht von einem Ersetzen der entschwundenen realen Liebe durch die Kunst; Лекманов, Олег: Саша vs. Маша, 35 nennt die Adressatin „hypothetisch hoch 3“ („«Двадцать сонетов к Марии Стюарт» […] обращены не к адресату большинства стихотворений Бродского – М. Б., а к женщине, условной, если так можно выразиться, в кубе“).

[843] Die Basmanova steht z. B. hinter der namenlosen Schönheit in Sonett 4, von der der Sprecher Maria Stuart berichtet: „Красавица, которую я позже / любил сильней, чем Босуэла – ты, / с тобой имела общие черты“.

tont wird. Es handelte sich nämlich um den von Zara Leander gespielten Part der schottischen Königin in dem deutschen Kinofilm *Das Herz der Königin*, der in der UdSSR als Beutefilm unter dem Titel *Дорога на эшафот* gezeigt wurde.[844] Der Kinobesuch des Sprechers wird in Sonett 20 auf 1948 datiert, als sich der 1940 geborene Brodskij im neunten Lebensjahr befand. Genau in diesem Alter erblickte Dante das erste Mal Beatrice. Geht man dieser intertextuellen Parallele nach, wird allerdings ein wichtiger Unterschied sichtbar: In Dantes Buch *Vita nova* unterbricht der autodiegetische Narrator die Erzählung von der ersten Begegnung und betont an dieser Stelle den Realitätscharakter des Erzählten.[845] Der Vergleich beider Texte provoziert allerdings die Frage, ob nicht auch das Treffen mit Beatrice oder Beatrice im Ganzen nur Fiktion war. Brodskijs Sonett beinhaltet somit eine potentielle Dekonstruktion von Dantes Beatrice-Narrativ.

Diese metaliterarische intertextuelle Reflexion, die die literarische Tradition kritisch hinterfragt, ist ein weiteres postmodernes Charakteristikum. Die klassische Stelle hierfür sind die Puškin-Zitate in Brodskijs Sonett 6, zu dem Aleksandr Žolkovskij eine scharfsinnige Interpretation vorgelegt hat. Er analysiert, wie Brodskij Puškins Gedicht *„Я вас любил...“* (1829) abwandelt: Einerseits steigere Brodskijs Sprecher Leidenschaft, Schmerz und Eifersucht.[846] Andererseits kippe dieser Eindruck spätestens in der letzten Verszeile, die offenlegt, dass die verschrifteten Gefühle trotz allem rhetorische Konvention sind und vom Dichter konstruiert wurden[847] (Hervorhebung von mir; M. R.):

> сей жар в крови, ширококостный хруст,
> чтоб пломбы в пасти плавились от жажды
> коснуться – *«бюст» зачеркиваю – уст*!

Somit vereine das 6. Sonett gegensätzliche emotionale Zustände.[848] Die Interpretation bleibt tatsächlich in der Schwebe: Wird die erkaltete Liebe nur für die lite-

---

[844] Vgl. Meyer, Holt: „… двинешься с экрана / и оживишь, как статуя, сады…“ Beutefilm, Marmorstatue und Philologie des Spätstalinismus als mediale Ausgangspunkte von Iosif Brodskijs „Zwanzig Sonette an Maria Stuart“. In: Kliems, Alfrun; Raßloff, Ute; Zajac, Peter (Hgg.): Intermedialität. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa III. Berlin: Frank & Timme 2007. 155–200. 165; der Artikel enthält mehrere Bildausschnitte aus dem Film.

[845] Данте: Новая жизнь. Перевод с итальянского Абрама Эфроса. М.: Художественная литература 1965. 36: „Но если задержусь я долго на чувствах и поступках столь юного возраста, то покажется мой рассказ вымышленным, потому я оставляю это […].“

[846] Z. B. wird aus „**Я вас любил так** *искренно, так нежно,* / **Как дай вам бог** любимой быть **другим**“ (Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 3,1. 188) bei Brodskij „**Я вас любил так** *сильно, безнадежно,* / **как дай вам Бог другим**и – – – *но не даст!*“ (Hervorhebungen von mir; M. R.).

[847] Жолковский, А. К.: «Я вас любил…» Бродского. // Жолковский, А. К.: «Блуждающие сны» и другие работы. М.: Наука 1994. 205–224. 206–207.

[848] Жолковский, А. К.: «Я вас любил…» Бродского, 220: „В целом возникает образ какой-то необычайно мощной, животной и в то же время чисто условной и риторической

rarische Produktion instrumentalisiert? Oder verfolgt die rhetorische Distanzierung ein therapeutisches Ziel und die Verdrängung der Realität offenbart die Tiefe des Schmerzes?

Žolkovskij bemerkt weiterhin, dass in den von Brodskij umgeschriebenen Puškin-Stellen eine vereinfachte Lexik zu finden sei,[849] die Steigerung der Gefühlsintensität führt also zu sprachlichen Klischees. Diese Beobachtung kann man mit Brodskijs Vorstellungen über die Dichtung verbinden, die sich z. B. in dem von Poluchina herausgegebenen Interviewband finden. Positiv bewertet wird stets die Reduktion der realen Gedanken und Empfindungen, also eine Art poetische Untertreibung. Bei Wynstan Auden (1907–1973) lobt Brodskij z. B. die „symptomatische Technik der Beschreibung": „Он никогда не обнажает перед вами реальную язву – он описывает только симптомы, да? Он не перестает думать о цивилизации, о месте человека в мире, но говорит об этом только косвенно."[850] Bei Auden und Marina Cvetaeva gefällt, dass sie oberflächliche Dramatik und Pathos zu vermeiden suchen.[851] Den kreativen Prozess beschreibt Brodskij als Verwandlung eines ursprünglichen emotionalen Impulses in Literatur, wozu Abkühlung, Distanz und Selbstreflexion nötig seien. Er spricht dabei von отстранение, 'Entfremdung':

> – Дело в том, что поэту страдать вообще как-то стыдно. С одной стороны, это вроде бы его амплуа, да? А с другой – когда поэт берется за перо – иногда страдание просто заставляет взяться за перо, – то страдание перестает быть самим собой и становится содержанием. И это *отстранение* от самого себя в достаточной степени шизофренично, но оно необходимо, поскольку, когда ты пишешь, надо более или менее от себя *отстраниться*, или по крайней мере понять, что с тобой произошло – хотя бы для того, чтобы рифмы подобрать, какой-то метр и т. д.[852]

In Brodskijs Sonett 4 wird der Schmerz als Mittel zur Inspiration beschrieben (Hervorhebungen von mir; M. R.):

> Она [die ungenannt bleibende Geliebte; M.R.] ушла куда-то в макинтоше.
> Во избежанье роковой черты,

страсти, которая чудом держится в пустоте". Vgl. Немзер, Андрей: Ты так играла эту роль!.

[849] Жолковский, А. К.: «Я вас любил…» Бродского, 207.

[850] Interview Биркертс, Свен: Искусство поэзии [1982]. // Бродский, Иосиф. Книга интервью. Сост.: В. Полухина. Изд. 5-ое, испр. и доп. М.: Захаров 2010. 78–113. 85.

[851] Interview Берч, Ева; Чин, Дэвид: Поэзия – лучшая школа неуверенности [1979]. // Бродский, Иосиф. Книга интервью, 59–77. 67: „Я полагаю, что в них обоих, особенно у Одена, меня привлекает своего рода драма, которая никогда не проявляет себя в драматической манере. Она проявляется, если проявляется, в стремлении избегать пафоса."

[852] Interview mit Jangfeldt: Янгфельдт, Бенгдт: Стихотворение – это фотография души [1987]. // Бродский, Иосиф. Книга интервью, 303–314, Zitat: 303. Begriffe wie отстранение oder отчуждение sind in den Interviews häufig.

я пересек другую – горизонта,
чье лезвие, Мари, острей ножа.
Над этой вещью голову держа,
не кислорода ради, но азота,
бурлящего в раздувшемся зобу,
гортань... того... благодарит судьбу.

Brodskijs Sprecher beugt sich über „eine Sache“ (вещь) – dieser unklare Begriff lädt sich semantisch durch die Wortumgebung (роковая черта, лезвие, нож[853]) auf und wird zur Chiffre für die schmerzvollen Erinnerungen an die frühere Liebe. Diese Erfahrung liefert азот (‘Stickstoff’), d. h. ein erstickendes Gas lässt den Dichter sprechen bzw. schreiben. Als Quelle der Kreativität fungiert in den Sonetten an Maria Stuart also der (erinnerte) Schmerz.

6.3.2. Timur Kibirovs (neosentimentalistische) Gegenposition

> *So-called* new sincere authors *often started their career with radically postmodern textual experiments. But in the course of time they claim or are claimed, to have devised a different approach to the issues that are central to postmodernism.*[854]

Bei Kibirov findet man diametral entgegengesetzte poetologische Präferenzen. Lekmanov spricht passend von einem Hingeben an die „Poesie des Herzens“, während die Postmoderne sich schäme, Gefühlen zu zeigen.[855] Statt „Entfremdung“ und der Reduktion von Gefühlen propagiert der Dichter eine persönliche, sentimentale und pathetische Lyrik, etwa in einem Interview aus dem Jahr 1993:

> И чаще всего постмодернизм, к сожалению, именно и воспринимается – как неприятие всякого пафоса, всякой сентиментальности и самой личности. […] Я уверен: если из искусства действительно уйдет пафос, лиричность, сентиментальность, тогда поэзия кончится.[856]

Zur Rechtfertigung dieser durchaus als altmodisch und gegen den Zeitgeist gerichtet verstandenen Reanimation von Pathos und Sentimentalität gebraucht Kibirov mehrmals die Nabokov zugewiesene Formulierung „banale Angst vor dem Banalen“ („банальная боязнь банального“[857]). Diese Idee steht auch hinter einer Aussage von 1994, dass das Banale die größte literarische Herausforde-

---

[853] Evtl. eine Spur von Brodskijs Suizidversuch, siehe Лосев, Лев: Иосиф Бродский, 72–73.

[854] Rutten, Ellen: Strategic Sentiments. Pleas for a New Sincerity in Post-Soviet Literature, 202.

[855] Лекманов, Олег: Саша vs. Маша, 35.

[856] Панов, А.: Третий путь Т. Кибирова, 7.

[857] Schon im Vorwort *От автора* in Кибиров, Тимур; Хабаров, Александр; Смык, Владимир; Росков, Александр: Общие места / Спаси меня / Встречи / Стихи из деревни, 5–6, 6.

rung darstelle. Als Beispiel dient dem Dichter die Elternliebe (die im Sonettzyklus tatsächlich literarisch ausgearbeitet wurde):

> Одна из главных задач художника во все времена – те банальные, но очень важные вещи, которые стираются от долгого употребления и начинают вызывать у каждого человека с мало-мальски развитым вкусом раздражение, сделать опять новыми и важными. И это безумно сложно, потому что гораздо легче написать интересно про кровосмесительные связи, чем о любви матери к ребенку. Второе сейчас практически невозможно, для этого нужен уж очень большой талант.[858]

Analog gewinnt in Kibirovs abschließendem Sonett 20 das eigene Schreiben Konturen.[859] Die gewählte Sprache wird als ‘Lispeln’ (сюсюканье) bezeichnet, gemeint ist die Art und Weise, wie man mit einem kleinen Kind redet, analog zu Str. 4 des Sonetts, in der sich der Sprecher mit verniedlichenden Adjektiven und diminutiven Kosenamen an die Tochter wendet. Paradoxerweise gilt eben diese Kindersprache dem Sprecher als äußerst schwieriges literarisches Idiom:

> Я лиру посвятил сюсюканью. Оно
> мне кажется единственно возможной
> и адекватной (хоть безумно сложной)
> методой творческой. […] [XX, Str.1]

Die eigene Position wird dabei sowohl von den Themen der Postmoderne (Sorokin, de Sade[860]) als auch von (Lev) Tolstoj, dem Moralisten, abgegrenzt:

> […] И пусть Хайям вино,
>
> пускай Сорокин сперму и говно
> поют себе усердно и истошно,
> я буду петь в гордыне безнадежной
> лишь слезы умиленья все равно.
>
> Не граф Толстой и не маркиз де Сад,
> князь Шаликов – вот кто мне сват и брат
> (кавказец, кстати, тоже)!.. […] [Str. 1–3]

Bei dem im Zitat als wesensverwandt bezeichneten Fürsten Petr Ivanovič Šalikov (1767/1768?–1852) handelt es sich um einen weitgehend vergessenen Au-

---

[858] Львова, Валентина: Тимур Кибиров – Я цитировал наши песни и описывал нравы казарм.

[859] Лейдерман, Н. Л.; Липовецкий, М. Н.: Русская литература XX века, 449–450 bezeichnent dieses Sonett als gegen den Konzeptualismus gerichtetes Manifest. Textgrundlage ist im Weiteren Кибиров, Тимур: Парафразис, 63–72.

[860] Der ebenfalls genannte persische Wissenschaftler, Philosoph und Dichter Omar Khayyām (1048–1131) passt nicht ganz in diese Reihe, obwohl er tatsächlich über den Weingenuss schrieb. Kritisch zu dieser Abwertung Sorokins mit Hinweis auf Kibirovs eigene Vorliebe für Toiletten (vgl. sein Poem *Сортиры* oder Sonett 19) äußert sich der damals sehr einflussreiche Literaturkritiker Курицын, Вячеслав: Чьи тексты чтит всяк сущий здесь славист?

tor. Die Biographien beider Literaten weisen in der Tat gewisse oberflächliche Gemeinsamkeiten auf: Šalikov war ebenfalls kaukasischer Herkunft (Georgier), diente in der russischen Armee (das Thema ‚Wehrdienst' bei Kibirov z. B. in *Элеонора* [*Стихи о любви*]) und beschäftigte sich nach seinem Ausscheiden mit Literatur und Publizistik. Entscheidend für die Parallelisierung sind jedoch die literarischen Aktivitäten des Grafen: Šalikov galt als produktiver, jedoch unbedeutender Schriftsteller, der als Epigone des (russischen) Sentimentalismus erinnert wird.[861] Durch diesen wenig schmeichelhaften Vergleich reflektiert Kibirovs Gedicht das vom Sprecher in der 1. Person Singular vertretene literarische Projekt mit Humor und Selbstironie.





Abb. 19: Kibirov mit Tochter, Illustration aus der Auswahlpublikation Памяти Державина *(Aleksandr Florenskij)*
Abb. 20: Tochter Saša mit Familienhund; Illustration zum Kibirov gewidmeten Heft der Literaturzeitschrift Literaturnoe obozrenie *(1998)*[862]

Aber auch in den Sonetten selbst zeigen sich Unterschiede zwischen Kibirovs Projekt und Brodskijs ästhetischen Präferenzen: So ist Kibirovs Grundsujet die

[861] Ш. [die Initiale wird nicht aufgelöst]: Шаликов (князь Петр Иванович). // Энциклопедический словарь. Издатели: Ф. А. Брокгауз, И. А. Эфрон. СПб.: Брокгауз-Ефрон 1890–1907. Т. 77. 109–110, Zitat: 110: „Нѣтъ, кажется, ни одного писателя, дѣятельность котораго вызывала бы столько насмѣшекъ и эпиграммъ. Имя Ш. стало почти нарицательнымъ для обозначенія приторной и слащавой чувствительности. [...] Горе Ш. въ томъ, что онъ оставался сентименталистомъ слишкомъ долго, послѣ того какъ ложность этого направленія была сознана."

[862] Лекманов, Олег: Саша vs. Маша, 35.

erfüllte Liebe, es wird kein Schmerz literarisch verarbeitet, sondern das eigene (Eltern-)Glück verkündet. Statt Virtualität wird Realität inszeniert:[863] Die Sonette spielen nicht an exotischen Orten wie Paris (Brodskijs Sonett 7) oder im imaginierten Schottland des 16. Jahrhunderts (Sonette 8 und 9), sondern im russischen Alltag der 1990er Jahre. Während Brodskijs Sprecher sich an ein virtuelles Gegenüber richtet, wird bei Kibirov Saša als reale Person geschildert, was dadurch noch verstärkt wird, dass Abbildungen des Dichters mit Tochter die Geschenkausgabe *Памяти Державина* und Lekmanovs Artikel zu den Sonetten illustrieren (Abb. 19 und 20). Statt einer kompletten Ersetzung durch virtuelle Simulakra gibt es bei Kibirov nur intertextuelle Vergleiche, z. B. wird in Sonett 17 nach einer Entsprechung unter verschiedenen Literatenmusen gesucht.

Was Intertextualität und Metaliterarizität betrifft, sind beide Charakteristika auch bei Kibirov zu finden, jedoch gibt es Unterschiede in der Funktion. Der Dialog mit Texten von Dante und Puškin führt bei Brodskij zu einer Infragestellung der Prätexte und der Aufdeckung ihrer Fiktionalität – Dantes Realitätspostulat wie auch Puškins Verarbeitung einer Liebesenttäuschung werden durch die Variation im eigenen Text dekonstruiert. Bei Kibirov wird die Bedeutung der Prätexte hingegen reproduziert und ohne Demontage der Originale auf die eigene Situation übertragen. In Sonett 1 wird z. B. die Erschütterung bei der ersten Begegnung mit der neugeborenen Tochter durch biblische Motive und ein Zitat aus Dantes Buch *Vita nova* beschrieben:

> Любимая, когда впервые мне
> ты улыбнулась ртом своим беззубым,
> точней, нелепо растянула губы,
> прожженный и потасканный вполне,
>
> я вдруг поплыл – как льдина по весне,
> осклабившись в ответ светло и тупо.
> И зазвучали ангельские трубы
> и арфы серафимов в вышине!
>
> И некий голос властно произнес:
> «**Incipit vita nova**!»[864] Глупый пес,
> потягиваясь, вышел из прихожей
>
> и ткнул свой мокрый и холодный нос
> в живот твой распеленутый. О Боже!
> Как ты орешь! Какие корчишь рожи!

Wie die Renaissance die Frau als Verbindung zwischen Himmel und Erde feiert, ist es für Kibirov an der Jahrtausendwende das Kind, das eine grundlegende

---

[863] Vgl. Немзер, Андрей: Ты так играла эту роль!.

[864] Данте: Новая жизнь, 33: „В том месте книги памяти моей до которого лишь немногое можно было бы прочесть, стоит заглавие, которое гласит: **Icipit vita nova**.“

Veränderung bewirkt und ein „neues Leben" eröffnet. Der pathetische hohe Stil kollidiert zwar mit Alltagsrealien und wirkt komisch, allerdings wird die beschriebene Gefühlsintensität textintern nicht in Frage gestellt. Die Interaktion von Hund und Säugling am Ende schließt die intertextuelle Imagination an die Realität an.[865]

Die Aktualisierung der Renaissance-Inhalte spiegelt sich übrigens auch in Kibirovs Reproduktion der Sonettform.[866] Während Brodskij die Unterteilung in Strophen auflöste, Sonettformen mischte und unsystematisch reimte,[867] hält sich Kibirov an das bekannte italienische Sonettschema aus je zwei Quartetten (abba abba) und Terzetten (bei ihm meist ccd cdd),[868] wie im poetologischen Sonett 6 beschrieben.

Beim Vergleich des intertextuellen Materials fällt gerade bei den Dante- und Puškin-Zitaten auf, dass Brodskij und Kibirov gegensätzliche Gefühlszustände durch Zitate der gleichen Autoren illustrieren. Kibirov als der jüngere scheint hier Brodskij bewusst zu überschreiben. Z. B. beginnt Brodskijs Sonett 3 mit einer Paraphrase des düsteren ersten Verses aus Dantes *Göttlicher Komödie*:

> **Земн**ой свой путь **пройдя до** середины,[869]
> я, заявившись в Люксембургский сад,
> смотрю на затвердевшие седины
> мыслителей, письменников […]

Kibirov entnimmt aus Dantes Meisterwerk die buchstäblich entgegengesetzte Stelle, sein Sonett 15 zitiert den letzten Vers aus dem letzten Gesang des *Paradiso*:

> **Любовь, что движет солнце и светила**,[870]
> свой смысл мне хоть немножко приоткрыла,
> и начал я хоть что-то понимать.

Dabei wird in den vorangegangen Strophen betont, dass die Liebe zur Tochter eine geistige Transformation bewirkt. Kibirovs Sprecher habe im Laufe seines Lebens zwar sehr oft „Ich liebe dich gesagt", die wahre Dimension dieses Ge-

---

[865] Für Федорова, Людмила: Суровый Дант и насмешливый Кибиров, 112 wird hier das Pathos des Prätextes ironisch relativiert.

[866] Zu den verschiedenen Sonetttypen (ital., frz., engl.) siehe: Гаспаров, М. Л.: Русский стих начала XX века в комментариях. М.: Фортуна Лимитед 2001. 223–227.

[867] Siehe die Tabellen in Шерр, Барри: Строфика Бродского: новый взгляд. // Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе. Ред.-сост.: Л. В. Лосев и В. П. Полухина. М.: НЛО 2002. 269–299. 295–296.

[868] Vgl. Федорова, Людмила: Суровый Дант и насмешливый Кибиров, 109–110.

[869] Данте Алигьери: Божественная комедия. Перевод с итальянского М. Л. Лозинского. М. Художественная литература 1961. 19: „**Земн**ую **жизнь пройдя до** половины, / Я очутился в сумрачном лесу, / Утратив правый путь во тьме долины."

[870] Данте Алигьери: Божественная комедия, 636.

fühls offenbare sich ihm jedoch erst jetzt. Er erlebt also die erfüllte Liebe und macht wie Dantes Protagonist eine geistige Wandlung durch, während Brodskijs *alter ego* in der Krise verharrt.

Ein zweiter intertextueller Gegensatz besteht zwischen Brodskijs Sonett 6 und Kibirovs Sonett 3, die aus unterschiedlichen Liebesgedichten von Puškin zitieren: Brodskij greift auf die traurigen Erinnerungen an die unerfüllte Liebe aus Puškins *„Я вас любил...“* (1829) zurück (und verwandelt sie, wie beschrieben, in eine Parodie). Kibirov arbeitet hingegen mit dem an Anna Kern gerichteten Gedicht *„Я помню чудное мгновенье...“* (1825), das eine Wiederbelebung durch die erneute Begegnung mit der geliebten Frau beschreibt. Bei Kibirov heißt es:

> Но в первый раз, когда **передо мной**
> **явилась ты**[871] в роддоме (а точнее –
> во ВНИЦОЗМИРе), я застыл скорее
> в смущенье, чем в восторге. Бог ты мой!

Diese Belebung betrifft bei Kibirov die literarische Tätigkeit und insbesondere die ihr zugrunde liegende Weltsicht. Im Gegensatz zu der in Brodskijs Sonett 6 beschriebenen Initiierung des Schreibprozesses durch den Schmerz und ähnlich wie in Puškins Gedicht an Kern ist die Inspiration durch die Tochter ein positiver Katalysator. In Kibirovs Sonett 13 wird etwa beschrieben, wie der als Dichter konzipierte Sprecher seine Verse auf benutztem Papier notiert und die Kritzeleien seiner Tochter überschreibt.

> […] Хмурая столица
> ворочается за окном в ночи.
>
> И до сих пор неясно, что случится.
> Но протянулись через всю страницу
> фломастерного солнышка лучи.

Die von der Tochter gemalte Sonne vertreibt die Sorgen des Vaters; das literarische Projekt, trotz der bedrohlichen Gegenwart („хмурая столица“) von der Schönheit der Welt zu schreiben, scheint also auf den Einfluss des Kindes zurückzugehen oder durch ihn bestärkt zu werden.

Darüber hinaus finden sich in Kibirovs Sonetten an vielen Stellen explizite Abgrenzungen, die sich gegen gewisse Aspekte der zeitgenössischen (postmodernen) Literatur richten. Schon erwähnt wurde die Abgrenzung der Sonette gegen Sorokin und de Sade. In Sonett 16 sind weitere Personen benannt, von denen eine ablehnende Reaktion auf die Gedichte erwartet wird: Konzeptualist, Metaphorist, Freudianer, Slavist und der mit Salieri verglichene Literaturkritiker

---

[871] *К **** (*„Я помню чудное мгновенье...“*): „Я помню чудное мгновенье: / **Передо мной явилась ты**, / Как мимолетное виденье, / Как гений чистой красоты.“ (Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 2,1. 406–407, Zitat: 406.)

aus *Literaturnoe obozrenie*, die alle zeitgenössische Trends in Literatur und Literaturwissenschaft verkörpern.[872] Das Standhalten gegenüber der erwarteten Kritik wird im zweiten Terzett durch ein Zitat aus Puškins Gedicht *Пророк* legitimiert. Der Sprecher beschreibt sich als von einer höheren Macht inspirierten und ihr verpflichteten Dichterpropheten:

> все громче хохот, шиканье и свист! [der Kritiker; M. R.]
> Но **жало мудр**ое[873] упрямо возглашает,
> как стан твой пухл, и взор твой как лучист!

Basis seiner Mission ist die Tochter. Sie wird in Sonett 5 mit einer Linse verglichen, die Sonnenstrahlen bündelt (was an die gemalte Sonne in Sonett 13 erinnert). Angezündet wird durch diese Strahlen der Docht in einem Öllämpchen, das vor der Ikone steht (лампадный фитилек). Die Korrektur, dass es sich nicht um eine Kohle handele (eine erneue Anspielung auf *Пророк*), sondern um ein Ewiges Licht, weist auf die Art der ideellen Grundlage hin. Die Liebe zwischen Eltern und Kindern wird mit dem Glaubenserlebnis verbunden, ähnlich wie im Gedicht *Памяти Державина 24* die Beziehung zum eigenen Vater.[874]

Auch in Sonett 2 wird geschildert, dass die Präsenz des Kindes eine Veränderung initiiert („И с той январской ночи началось!"), nämlich für Stabilität sorgt. Entwickelt wird dieses Thema spielerisch über das polyseme Wort Абсолют. Gemeint ist damit die Steigerung eines nicht präzise bezeichneten höheren Ideals, was ebenfalls zur Großschreibung passt. *Absolut* lautet aber auch der Name einer bekannten schwedischen Wodkamarke, worauf im Text explizit hingewiesen wird. Das Wortspiel erinnert an Marx' Metapher von der Religion als Opium für das Volk, wobei die Droge gegen Alkohol ausgetauscht wurde und an die Stelle des kritischen Atheismus die postmoderne Skepsis gegenüber Ideologien und Metaerzählungen tritt (im Sonett „Relativismus" und „das Dionysische" genannt). Dabei stellt sich Kibirovs Sprecher allerdings auf die Seite der vorgeblichen Täuschung.[875]

6.3.3. Die Selbstrelativierung durch die Nabokov-Allusionen

Insgesamt baut Kibirovs Zyklus *Двадцать сонетов к Саше Запоевой* eine Gegenposition zu der in Brodskijs Sonetten realisierten Poetik und weiteren Aspek-

---

[872] Die Rezension Курицын, Вячеслав: Чьи тексты чтит всяк сущий здесь славист? wählt Kibirovs auf den Konzeptualisten bezogenen Relativsatz als Titel. Kuricyn stellt die postulierten Gegensätze und Fronten in Frage. Es ist in der Tat auffällig, dass Kibirov sich von einem Personenkreis abgrenzt, dem er nahesteht / nahestand.

[873] Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 3,1. 30–31: „И **жало мудр**ыя змеи / В уста замершие мои / Вложил десницею кровавой."

[874] Кибиров, Тимур: Парафразис, 52–53.

[875] Vgl. Kibirovs Deutung des Zauberspiegels aus Andersens Märchen in den in Fn.[1163] (Seite 352) genannten Aufsätzen.

ten der Postmoderne auf. Dabei stellt die durchgehend präsente komisch-ironische Dimension seines Schreibens (in dem Absolut-Vergleich, der Referenz auf *Пророк*, etc.) allerdings potentiell die Ernsthaftigkeit des Gesagten in Frage. Dies unterscheidet die Gedichte von den Interviews, in denen sich eindeutige Aussagen finden. Eine subvertierende Wirkung haben in den Sonetten insbesondere die konzeptuellen Verweise auf Vladimir Nabokov.

Es gibt mehrere Nabokov-Referenzen: Desjatov weist etwa auf eine textuelle Parallele zu dem autobiographischem Roman *Другие берега* hin – das übernommene Motiv der Spirale verbindet sich bei Kibirov mit dem Gedanken eines durch die Tochter ermöglichten Aufstiegs, ein Überwinden der besorgniserregenden Realität.[876] Relevanter für die hier interessierende Fragestellung sind jedoch zwei andere Anspielungen. Sonett 16 bezieht sich auf Nabokovs Kritik an Freuds Psychoanalyse. Bei Kibirov heißt es:

> Предвижу все. **Набоковский** фрейдист
> хихикает, ручонки потирает,
> почесывает пах и приступает
> к анализу. […]

Tatsächlich werden in Nabokovs *Другие берега* die Erinnerungen an die eigene Kindheit gegen freudianische Interpretationen in Schutz genommen.[877] Weiterhin polemisierte Nabokovs Artikel *Что всякий должен знать?* (1931)[878] gegen den Anspruch der Psychoanalyse, alle Gedanken und Handlungen des Menschen durch ein Set von Komplexen zu erklären. Kibirov bezieht sich also auf Nabokov als Gewährsmann für eine unschuldige Wahrnehmung von Kindheit und der Eltern-Kind-Beziehungen.

Allerdings steht der Name Nabokov auch für seinen Skandalroman *Lolita*, in dem die Liebe zum Kind pädophile Züge annimmt (und in den Zuständigkeitsbereich der Psychoanalyse hineingerät). Auf einer anderen Deutungsebene lässt sich *Lolita* als zeitgenössische Version der vergeblichen Suche nach der „Schönen Dame“ lesen,[879] im Roman selbst wird in diesem Zusammenhang u. a. auf

---

[876] Десятов, В. В.: Набоков и русские постмодернисты, 278. In *Другие берега* heißt es zu Beginn von Kap. 13,1: „**Спираль** – одухотворение круга. В ней, разомкнувшись и высвободившись из плоскости, **круг** перестает быть **порочны**м.“ (Набоков, Владимир: Собрание сочинений русского периода, т. 5. 313); in Kibirovs Sonett 8: „Но это все с тобою рядом, Шура, / **спираль** уже, а не **порочны**й **круг**“

[877] Entsprechende Stellen nach der Ausgabe Набоков, Владимир: Собрание сочинений русского периода, т. 5. 140–335 sind: Kap. 1,1 (146: фрейдовщина), Kap. 4,3 (192: „кретин-фрейдист“), Kap. 4,5 (197: „с гнилым мозгом фрейдист“), Kap. 14,3 (329: „венский шарлатан“). Den intertextuellen Bezug auf *Другие берега* erwähnt ebenfalls Федорова, Людмила: Суровый Дант и насмешливый Кибиров, 111–112.

[878] Набоков, Владимир: Собрание сочинений русского периода, т. 3. 697–699.

[879] Pifer, Ellen: The Lolita Phenomenon from Paris to Tehran. In: Connolly, Julian W. (ed.): The Cambridge Companion to Nabokov. Cambridge: Cambridge UP 2005. 185–199. 193.

Dante und Petrarca Bezug genommen.[880] In der Rückprojektion auf Kibirovs Sonette stellt sich dabei die Frage, ob die Suche seines Sprechers nach dem Absoluten und dem Lebenssinn in der Tochter nicht ebenso problematisch ist wie das Verlangen von Nabokovs Humbert Humbert nach kindlicher Reinheit. Ist eine Enttäuschung der mit der Tochter verknüpften (literarischen) Absichten abzusehen? Auch Kibirovs Poem *Солнцедар* ließ den Versuch scheitern, die Vergeistigung der Frau à la Blok im realen Leben zu verwirklichen.

Eine zweite Verbindung mit Nabokov stellt Sonett 17 durch die Erwähnung des Kinderbuchklassikers *Alice in Wonderland* von Lewis Carroll her, den Nabokov im Jahr 1923 übersetzte. Dass diese Übertragung gemeint ist, verrät der Name der Figur – Nabokov russifizierte *Alice* zu *Anja*.[881] Kibirovs Sprecher überlegt, in welche literarische Tradition die Figur der Tochter einzuordnen sei. Er entscheidet sich gegen die erwachsenen Musen von Dante, Shakespeare, Blok, Deržavin und wählt das Kind Alice / Anja als intertextuellen Bezugspunkt:

> А впрочем, нет, сокровище мое!
> Боюсь, что это вздорное бабье
> тебя дурному, доченька, научит.
>
> Не лучше ли волшебное питье
> с Алисой (Аней) выпить? У нее
> тебе, по крайней мере, не наскучит.

Einerseits vollzieht sich also eine Abgrenzung der Vater-Tochter-Beziehung gegen pädophilie Konnotationen, denn in den Alice-Büchern gibt es in der Tat kein derartiges Sujet. Andererseits ist der Verweis bei genauerer Überlegung gerade nicht dazu geeignet, sexuelle Assoziationen zu eliminieren.[882] Um Lewis Carroll alias Charles Lutwidge Dodgson, den unverheirateten Oxforder Mathematikdozenten, der seine Freizeit am liebsten mit kleinen Mädchen verbrachte, rankten sich schon zu Lebzeiten Gerüchte.[883] Eine psychoanalytische Lektüre

---

[880] In Kapitel 5: Набоков, Владимир: Лолита. Перевод с англ. автора. Предисл. Виктора Ерофеева. М.: Известия 1989. 33.

[881] *Аня в Стране чудес*: Набоков, Владимир: Собрание сочинений русского периода. В 5 т. СПб.: Симпозиум 1999–2000. Т. 1. 358–433. Siehe auch: Demurova, Nina M.: Alice Speaks Russian. The Russian Translations of *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass*. In: Harvard Library Bulletin 5 (1994/1995) 4. 11–29.

[882] Курицын, Вячеслав: Чьи тексты чтит всяк сущий здесь славист? sieht hier ebenfalls eine klare Referenz auf die Pädophilie-Problematik.

[883] Ein problematisches Moment sind die von Carroll angefertigten Aufnahmen der Mädchen, darunter auch Aktfotos, siehe Cohen, Morton N.: Lewis Carroll. A Biography. London; Baisingstoke: Papermac 1996 [[1]1995]. 146–195 (Kap. 6: *The Pursuit of Innocents*). 166–167. Ausführlicher zu diesen vier Nacktaufnahmen: Cohen, Morton N.: Lewis Carroll, Photographer of Children. Four Nude Studies. New York: Clarkson N. Potter; Crown 1979.

der Alice-Bücher ist verbreitet.[884] Insofern ist es nicht weit von der realen Alice Liddell zu Lolita. Carrolls Leben und Werk waren in der Tat eine Keimzelle für Nabokovs Roman, so erinnere beispielsweise der Doppelname Humbert Humbert an Carrolls Humpty Dumpty.[885]

Durch diese Intertextlinie wird Kibirovs literarisches Projekt, das Kind als geistige Grundlage des eigenen Schreibens zu feiern, also mit einer alternativen, potentiell kritischen Deutung durchwoben. Dabei geht es nicht darum, die Liebe zum Kind als sexuelles Verlangen zu kennzeichnen, sondern die subversiven Kontexte bringen auf einer abstrakten Ebene eine kritische Lesart ein, die auf die Instrumentalisierung des Kindes für die eigenen literarischen Projekte hinweist und ein mögliches Scheitern der an die Figur der Tochter gebundenen Ambitionen einbezieht. Obwohl *Двадцать сонетов к Саше Запоевой* als neosentimentalistische Antwort auf den postmodernen Sonettzyklus Iosif Brodskijs gedacht ist und explizit gegen Sorokin sowie verschiedene Momente der zeitgenössischen Postmoderne (die „banalisierte“ Ästhetik des Hässlichen, den moralischen Relativismus) polemisiert, ist im Zyklus dennoch ein zentrales Charakteristikum postmoderner Texte vorhanden: die zumindest teilweise Relativierung ideologischer Positionen und die Ironisierung der eigenen Aussagen. In dieser Hinsicht kann man Brodskijs Sonette, die zugleich ernst und ironisch-distanziert über Liebe und Schmerz sprechen, durchaus auch als positives Vorbild für Kibirovs Stilistik sehen.[886] Dieses Paradoxon der Ablehnung trotz Nachfolge vermerkt auch der Literaturkritiker Vjačeslav Kuricyn, der maßgeblich an der Etablierung und Beschreibung einer russischen postmodernen Literatur beteiligt war. Er kritisiert, dass Kibirov gegen das polemisiere, was seinen eigenen Text nähre, und führt als Beispiel die seiner Meinung nach vom Autor quasi als Köder ausgelegten Alice / Lolita-Bezüge an.[887]

---

[884] Gardner, Martin: Introduction to *The Annotated Alice.* In: Carroll, Lewis: The Annotated Alice. *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass*. The Definitive Edition. With an Intr. and Notes by Martin Gardener. London: Penguin 2001. xviii–xiv. xiv–xv.

[885] Vgl. Gardner, Martin: Introduction to *The Annotated Alice*, xx.

[886] Федорова, Людмила: Суровый Дант и насмешливый Кибиров, 109: „А Кибиров […] заимствует у него [Brodskij; M. R.] сам принцип построения текста, общую стилистику любовной лирики в конце XX века – когда уже нельзя всерьез сказать «Я вас любил», а чтобы все-таки сказать, необходимо эти высокие слова иронически обыграть.“

[887] Курицын, Вячеслав: Чьи тексты чтит всяк сущий здесь славист?: „циклом своим Кибиров доказывает, что многочисленные приемы, обязанные текущей популярностью всяческим «ухмыляющимся релятивистам», его Музу вполне даже питают. И центон. И игра на стилистических контрастах между Лаурой, Пленирой и «Проктер энд Гэмбл» и «Вискас». […] И, допустим, вполне крутая провокация «набоковского фрейдиста», коему в следующем же сонете подбрасывается специально изготовленный нектар «Алисы (Ани)»: отсылка к педофилу Кэрролу и одновременно к переводившему имя его героини именно как Аня почти-педофилу Набокову.“

6.4. KAPITELRESÜMEE

Die Bücher *Послание Ленке и другие сочинения* und *Парафразис* führen die Leserschaft in einer vom Zusammenbruch der UdSSR geprägten, unruhigen Zeit in alternative literarische Welten. In einem ruralen idyllischen Chronotop, das Topoi des 18. / 19. und Realien des 20. Jahrhunderts mischt, entfaltet sich die 1989 im Werk proklamierte „spießbürgerliche“ Thematik in intertextuellen Dialogen. Dabei dienen insbesondere Puškin und Deržavin als Rollenmodelle.

Aus Puškins vielgestaltigem Werk werden konservative Facetten ausgewählt, in dem Versbrief *Игорю Померанцеву. Летние размышления о судьбах изящной словесности* (*Парафразис*) z. B. das Gedicht *Андре Шенье*, das einem der Französischen Revolution zum Opfer gefallenen Dichter ein literarisches Denkmal setzte. Ebenfalls mit Puškin (und überraschenderweise: Lermontov) sind die Lösungen verbunden, die am Ende der Epistel an Gandlevskij und Pomerancev den Platz des Dichters in der neuen Zeit festlegen, nämlich den Rückzug aus dem öffentlichen Raum in private Welten. Das Buch *Послание Ленке и другие сочинения* bezieht sich über die Mottos systematisch auf Prosaexte aus Puškins letztem Lebensjahrzehnt. Gleich drei der Epigraphe stammen aus dem Historienroman *Капитанская дочка*, der für Kibirov einen Schlüsseltext darstellt. Der von Puškin thematisierte Pugačev-Aufstand dient dabei als Analogon des sich in den 1990ern vollziehenden Systemwechsels. In Puškins Protagonisten Petr und Maša spiegelt sich Kibirovs Ehepaar aus dem mit autobiographischen Attributen ausgestatteten und in der 1. Person Singular agierenden Sprecher und Lena, das dem Ansturm der destruktiven „romantischen“ Kräfte Widerstand leistet. Die Einordnung Puškins als Gegner des Romantischen sowie Ehe und Familie als zentrale Themen finden sich ähnlich in Lotmans Puškin-Biographie. Neben diesen „Spießer-“ Komponenten gehört zu Kibirovs Puškin-Bild aber auch die Facette des ironisch-spielerischen Genies.

Die Konzeptualisierung von Deržavin, der in den graphischen Illustrationen von Aleksandr Florenskij zu Kibirov transformiert, geht in eine ähnliche Richtung. Zentral ist der Zyklus *Памяти Державина* im Buch *Парафразис*, der an Deržavins philosophische Naturdichtung anknüpft und in dem 2014 publizierten Zyklus *Пейзажная лирика* eine späte Fortsetzung fand. Ein Gedicht aus *Памяти Державина*, in dem eine engere intertextuelle Bindung an Deržavins Texte vorliegt, ist das titelgebende *Парафразис*, das eine optimistische Weltsicht und ein entsprechendes poetisches Programm entwickelt. Kibirovs Dialog mit Deržavin vollzieht sich in *Памяти Державина* allerdings weniger auf der Ebene von konkreten Zitaten, sondern betrifft die allgemeine Thematik der Gedichte. Dabei sind v. a. die noch im Klassizismus verankerten „überindividuellen“ Momente von Deržavins Poetik relevant.

Kibirovs Montage *История села Перхурова* ruft Deržavins Chronotop des idyllischen Dorflebens im Kreis der Familie auf, das als Vorlage des eigenen

ruralen Settings genutzt wird. Komplexer ist Kibirovs *Молитва*, das auf dem Motiv der Mücke aus Deržavins ironisch-komischem Gedicht *Похвала комару* aufbaut. Wie dort und wie in Deržavins Ode *Фелица* werden einem ernsten, hohen Thema alltägliche sowie ironisch-komische Komponenten beigemischt. Kibirov kombiniert die Mücke mit religiösen Topoi und baut eine Analogie zwischen Insekt und Dichter auf, die als Selbstbeschreibung des eigenen Werks fungiert – mit dem Gedicht *Молитва* schließt z. B. auch der Band *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки*, in dem der Autor 2009 alte und neue Texte zum Thema ‚Religion' neu zusammenstellte. Zwar sind die intertextuellen Bezüge insgesamt weniger zahlreich als die Puškin-Referenzen, dennoch ist die Konzeptualisierung von Deržavin als Rollenvorbild schlüssig.

Das in den Büchern *Послание Ленке и другие сочинения* und *Парафразис* umgesetzte „spießbürgerliche" Plädoyer ist in den Texten aus der Lebenssituation des Sprechers motiviert, die bewusst mit der Biographie des Autors verknüpft wird. Ehefrau „Len(k)a" und Tochter „Saša" sind zentrale Protagonistinnen der Texte und motivieren die vom Sprecher vorgelebte Lebenshaltung. Mit Lena verbandt sich die Abwendung vom „Romantischen" (vgl. Kap. 5.3.1). An Saša macht die Auseinandersetzung mit Aspekten der Postmoderne in *Двадцать сонетов к Саше Запоевой* fest. Der Zyklus setzt sich mit Iosif Brodskijs *Двадцать сонетов к Марии Стюарт* auseinander und entwickelt entgegengesetzte Positionen. In Opposition zu Brodskij strebt Kibirov nach Konkretheit und Realitätsbezug. Ziel ist die emotionale Einwirkung auf die Leserschaft und ein poetisches Beschreiben des – positiv verstandenen – Banalen. Man kann hier von einer neosentimentalischen Ausrichtung sprechen, die passend am Sujet der erfüllten Vaterliebe festmacht. Was die Intertextualität betrifft, findet sich anders als bei Brodskij keine Dekonstruktion der klassischen Texte, sondern eine Übertragung auf die eigene Erfahrungswelt: Analog zu Dantes Beatrice stellt bei Kibirov die Tochter den Kontakt zu einem absoluten Ideal her, woraus sich die Abgrenzung zu (post)modernen Phänomenen wie der Ästhetik des Hässlichen oder der Relativierung aller Werte ableitet.

Andererseits weist Kibirovs Polemik gegen die Postmoderne durchaus postmoderne Charakteristika auf. Auch der Sonettzyklus beinhaltet selbstironische Tendenzen, die die geäußerten Positionen in Frage stellen. Störende Implikationen haben v. a. die Bezüge auf Nabokov. Neben der affirmativen intertextuellen Referenz auf Nabokovs Polemik gegen jegliche „freudianische" Interpretationen steht die konfrontative Verbindung zu seinem Roman *Lolita* sowie Lewis Carrolls Alice-Büchern. Diese Pädophilie-Konnotationen stellen auf einer Meta-Ebene Kibirovs Erhebung der Tochter zur Erlöserfigur in Frage. Mit der Distanzierung von „der Postmoderne", die in der Sprache der Postmoderne erfolgt, und der Einführung der Kinder-Thematik sind im Zyklus *Двадцать сонетов к Саше Запоевой* zwei zentrale thematischen Linien vorhanden, die das Werk in den folgenden Jahren prägen werden.

7. REAKTIONEN AUF DIE POSTMODERNE[888]

> *– Постмодернизм, как всякий модный термин, безумно неточен, и каждый понимает его, как хочет. Сейчас вся культура находится в состоянии постмодернизма, а разговоры о том, что кто-то постмодернист, кто-то не постмодернист, – нелепые разговоры. Все, в том числе и я, поневоле постмодернисты, только всякий делает из этого свои выводы.*
>
> Timur Kibirov im Interview (1993)[889]

Die Einordnung im Verhältnis zur Postmoderne ist eine in der Literatur zu Kibirov immer wiederkehrende Leitfrage. Sie stellt sich insbesondere in Überblicksdarstellungen und Lehrbüchern[890] und wird im besten Fall – z. B. in der Literaturgeschichte von Lejderman / Lipoveckij – an aussagekräftigen Textbeispielen erörtert.[891] Methodologisch ist solchen Einordnungen gemeinsam, dass sie Kibirovs Texte typologisch untersuchen, d. h. mit einem Katalog postmoderner Eigenschaften abgleichen, wobei sich die anspruchsvolle Aufgabe stellt, die Auswahl dieser Kriterien überzeugend zu begründen. Will man einzelne Charakteristika kontrastiv zu anderen Autoren untersuchen, ist die Bestimmung von tatsächlich repräsentativen Texten ebenfalls nicht unproblematisch. Dieser Weg wurde in vorliegender Arbeit in Kap. 6.3 mit der kontrastiven Analyse von Brodskijs und Kibirovs Poetik am Beispiel der aufeinander bezogenen Sonettzyklen beschritten. Ein anderer Zugang besteht darin, Kibirovs Texte auf explizite Positionierungen zu untersuchen. Diese Herangehensweise ermöglicht es, das Verständnis des Autors von ‚postmodern' zu erfassen, wodurch die Suche nach Vergleichsmomenten der Gefahr der Beliebigkeit entgeht. Einen vergleichbaren Zugang wählen Zubova und Gus'kova, wenn sie sich auf Gedichte

---

[888] Kapitel 7.3.3 basiert auf Rutz, Marion: Liebesgedichte im Angesicht der Postmoderne. Die Rehabilitierung der Emotion in Timur Kibirovs *Amour, exil…* In: Bildschirmtexte IV. Beiträge zum 9. Arbeitstreffen des JFSL, http://www.kakanien.ac.at/beitr/jfsl08/MRutz1/. Alle Links wurden am 05.06.2015 überprüft.

[889] Панов, А.: Третий путь Т. Кибирова.

[890] Siehe Seite 5, Fn.[13]

[891] Лейдерман, Н. Л.; Липовецкий, М. Н.: Русская литература XX века, т. 2. 444–451, im Rahmen des Kapitels *Московский концептуализм* (einige Passagen wiederholen sich in Lipovetsky, Mark; Nemzer, Andrei: Timur Iur'evich Kibirov): Im Versbrief *Л. С. Рубинштейну* finde sich der postmoderne Dialog mit dem Chaos (445–446; vgl.: Lipovetsky, Mark: Russian Postmodernist Fiction. Dialogue with Chaos. Armonk (NY); London: M. E. Sharpe 1999). In *Двадцать сонетов к Саше Запоевой* deute sich eine Selbstkritik des Konzeptualismus an (450).

konzentrieren, die sich explizit mit Intertextualität und anderen philosophisch-philologischen Konzepten auseinandersetzen.[892]

Aussagen Kibirovs in einem Interview von 1993 beinhalten zusätzliche Argumente für diese Herangehensweise: Der Dichter spricht zum einen von der Bedeutungsunschärfe des Terminus[893] und zum anderen von einer falsch verstandenen Postmoderne, was impliziert, dass es verschiedene, voneinander abweichende Auffassungen gibt.[894] Für ihn bedeute Postmoderne die Unmöglichkeit, etwas grundsätzlich Neues zu schreiben, vgl. in einem Interview von 1993:

> Для меня постмодернизм – просто осознание культурой того, что практически все уже было, что новизна невозможна на уровне элементов – она возможна только на уровне системы. Попытки изобрести новый прием, всякое словотворчество просто бессмысленны. Нового практически ничего больше нет. Новыми бывают только личности, которые так или иначе выстраивают те элементы, что существовали века.[895]

Auf diese unausweichliche Einsicht könne man entweder mit Versuchen der Diskreditierung des kulturellen Erbes oder durch positive Bezugnahme auf die Tradition reagieren.[896]

Was die „falsch verstandene" Postmoderne betrifft, figurieren die Negation aller Hierarchien und allumfassender Relativismus als zentrale Charakteristika:

---

[892] Зубова, Людмила: Языки современной поэзии, 200–229 (*Тимур Кибиров: переучет в музее словесности*), insbesondere 219–224; Гуськова, Н. А.: Тимур Кибиров как антипостмодернист, 101–111 (im ersten Teil des Aufsatzes).

[893] Vgl. das als Kapitelmotto gewählte Interviewzitat.

[894] Ebenfalls 1993 im Interview Панов, А.: Третий путь Т. Кибирова: „Наша культурная ситуация действительно порождает «культурную усталость», как говорит Гандлевский. Но я уверен, что это соблазн. В 20-е годы был соблазн революционного футуристического романтизма, сейчас соблазн неправильно понятого постмодернизма."

[895] Панов, А.: Третий путь Т. Кибирова.

[896] Vgl. Kibirovs Überlegungen im Interview von 2010: „Состояние культуры, которое неудачно назвали постмодернизмом, я определяю исходя из другого. В определенный момент культура осознала, что авангардистский бунт потерпел крах. Не получилось никого сбросить с Парохода Современности. Написать роман лучше «Войны и мира» не удалось. Написать поэму лучше, чем «Медный всадник», не удалось. Зато можно написать другие! Стало очевидно, что современной культуре нужно каким-то образом наладить отношения с классической культурой. Эту ситуацию и назвали постмодернизмом, хотя вариантов того, как именно современные авторы данную связь устанавливали, – миллионы. Я могу обозначить два полюса. Первый – это раздраженное желание осмеять все и показать, что ничего величественного и таинственного в ваших «медных всадниках» нет. Второй полюс – смиренное сознание того, что «Медный всадник» – ослепительная вершина, к которой можно только приближаться, а еще лучше просто напоминать, что она существует, и подталкивать читателя: «Это же здорово! Давай перечитаем!»" (Фалеев, Дмитрий: Постмодернизма не было).

> Если постмодернизмом считать ясное сознание непосредственного присутствия в современной словесности и культуре вообще всей совокупности классических текстов, понимание неизбежности для современного литератора вступать с ними в какие-нибудь отношения – тогда я, как и всякий вменяемый писатель, конечно же, постмодернист. Если же под этим, надо сказать, порядком надоевшим словом подразумевается отрицание всякой иерархии, принципиальный релятивизм и т. д. – то я смею надеяться, что ко мне это не относится и никогда не относилось.[897]

Ein grundsätzlicher Vorteil der Frage nach *spezifischen* Reaktionen auf *verschiedene* postmoderne Aspekte in *konkreten* Texten Kibirovs besteht darin, den Fokus von einer globalen Ja-Nein-Antwort auf eine differenziertere Analyse zu verschieben. Zur Untersuchung von Kibirovs unterschiedlichen Reaktionen auf die Postmoderne bieten sich insbesondere die in schneller Folge erschienenen Bücher der späten 1990er Jahre an. In *Интимная лирика* (1997–1998) verdichtet sich die kritische Reflexion neuer philosophisch-philologischer Konzepte und Modelle, die aus dem Westen rezipiert werden. In *Улица Островитянова* (1999) grenzt sich Kibirov von Baudelaire, in *Нотации* (1999) von Nietzsche ab, von zwei „Vätern“ der Moderne und Postmoderne. In *Amour, exil…* (1999) wird die für Kibirov zentrale postmoderne Sekundaritätsproblematik aufgegriffen, in *Юбилей лирического героя* (2000) wird die Liebesgeschichte zu „Nataša“, an der dieses Thema entwickelt wurde, weitergeführt. Im vorliegenden Kapitel werden drei der genannten Themen analysiert: Die Reaktion auf poststrukturalistisch-postmoderne Theorie in *Интимная лирика*, die Baudelaire-Gedichte in *Улица Островитянова* und die postmoderne Liebe in *Amour, exil…*(zu Nietzsche siehe Kapiel 8.4.3).

In den erwähnten Gedichtbänden ist eine grundsätzliche Veränderung gegenüber den in Kapitel 5 und 6 untersuchten Büchern zu erkennen, es setzt eine neue – die dritte – Schaffensperiode ein. Auch dieser Einschnitt wird explizit thematisiert, ein auktoriales Vorwort im Buch *Интимная лирика* nimmt spottend die Erkenntnis vorweg, dass sich etwas im Werk geändert habe:

> Внимательный читатель заметит, а невнимательному я охотно подскажу сам, что большинство стихотворений, составивших эту книжку, резко отличаются от всего, что я публиковал до сих пор.[898]

Bei diesen Veränderungen handelt es sich laut Autor um ein Abweichen von der zuvor verfolgten didaktisch-erzieherischen Zielsetzung und optimistischen Weltsicht:

---

[897] Басинский, Павел: Кара-Барас нашего времени. Сегодня Тимуру Кибирову вручается премия «Поэт». // Российская газета 22.05.2008, http://www.rg.ru/2008/05/22/kibirov.html.

[898] Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Интимная лирика, 5–6.

> Дидактика предыдущих книг, искреннее желание сеять если не вечное, то разумное и доброе, жизнеутверждающий пафос, сознание высокой социальной ответственности мастеров слова и т. п., к сожалению, уступили место лирике традиционно романтической, со всеми ее малосимпатичными свойствами: претенциозным нытьем, подростковым (или старческим) эгоцентризмом, высокомерным и невежественным отрицанием современных гуманитарных идей, дурацкой уверенностью в особой значимости и трагичности авторских проблем, et cætera.

Die abwertende Selbstbeschreibung der neuen Texte als „romantische“ Lyrik – dieser Begriff ist im Werk negativ besetzt – signalisiert eine kritische Distanz zum eigenen Schaffen, das in der Tat keine literarischen Modelle und Welten mehr entwickelt, die positiv auf die Kultur und Gesellschaft rückwirken sollen, sondern von einer resignativen Stimmung geprägt ist.[899] Stattdessen beinhalten die aktuellen Gedichte spontane Stellungnahmen zu diversen Erscheinungen der Gegenwart. Dies spiegelt sich auch im Aufbau der Bücher: Die vier zwischen 1997 und 1999 zusammengestellten Publikationen bestehen jeweils aus einer wenig geordneten, thematisch vielfältigen Serie kürzerer Gedichte; allein *Юбилей лирического героя* verfügt durch die Einteilung in drei Zyklen wieder über eine klare Struktur.

Das Vorwort von *Интимная лирика* geht auf die Frage ein, wodurch diese Veränderungen motiviert sind, formuliert allerdings im Konditional und bleibt eine eindeutige Antwort schuldig:

> Естественно, я хотел бы объяснить эти неожиданные для меня самого метаморфозы объективными и уважительными причинами – историческими катаклизмами последних лет, необратимым падением социального статуса т. н. творческой интеллигенции, нормальными, хотя и печальными, психосоматическими возрастными изменениями, однако истинные основания столь постыдного ренегатства лежат, очевидно, гораздо глубже.

Die Andeutung, dass es hierfür andere Gründe geben könnte als allgemeine sozio-kulturelle oder altersbedingte Veränderungen, und die im Titel *Интимная лирика* implizierte persönliche Dimension des Geschriebenen, bauen einen Spannungsbogen auf, den das Buch *Amour, exil...* auf der Ebene des Fiktionalen auflöst. Im Vergleich zur Inszenierung als Liebender, Ehemann und Vater in den Vorgängerbüchern fällt 1997ff. das Zurücktreten der Themen Ehe und Fami-

[899] Diese Wirkung auf die damalige Leserschaft kann man an der (kritischen) Rezension Курицын, Вячеслав: Абсолютно ничего, никого, никак. // ЛГ 14.10.1998. 10 ablesen, die eine scharfe Diskrepanz zum bisherigen Werk konstatiert.

lienglück auf,[900] bevor in *Amour, exil…* schließlich „Nataša“ als neues Objekt des Begehrens erscheint.[901]

Was die uns interessierende Thematik betrifft, gesteht das Vorwort eine ignorante Haltung gegenüber den neuen geisteswissenschaftlichen Theorien und Modellen ein und verweist auf eigene Fehler („некоторые философские и культурологические термины употребляются мною не вполне корректно“). Diese selbstironische Kritik nimmt Reaktionen vorweg und verleiht der Instanz des Autors durch die Distanzierung vom Sprecher (erneut 1. Person Singular) gleichzeitig eine überlegene, wissendere Position. Nicht zuletzt wird so aber auch die Aufmerksamkeit eben auf diese neusten Konzepte gelenkt – speziell auf den explizit genannten Terminus *vagina dentata* und auf dessen ungenanntes Korrelat, den Phallos.

---

[900] In Ged. [25]: „*Когда я уйду...*“ aus *Интимная лирика* wird in Anlehnung an Aleksandr Blok z. B. eine Abschiedsszene durchgespielt. Ged. [27]: *„Престарелый юнкер Шмидт...“* richtet sich an ein suizidgefährdetes fiktives Gegenüber (Кибиров, Тимур: Интимная лирика, 39–40; 42).

[901] Lipovetsky, Mark; Nemzer, Andrei: Timur Iur’evich Kibirov, 145 nennt als Auslöser der Veränderungen den Bruch mit der Familie: „With increasingly clarity the distinctive face of the poet shows through – this poet who has started his fifth decade and suffered a difficult break with his family; the picture of the surrounding world becomes darker and darker; and the theme of self-dissatisfaction is heard ever more sharply.“

7.1. DIE KRITIK AKTUELLER PHILOSOPHISCH-PHILOLOGISCHER MODELLE (*ИНТИМНАЯ ЛИРИКА*)

Kibirovs explizite Auseinandersetzung mit neuen philosophisch-philologischen Trends ist ein recht häufig untersuchter Aspekt seines Schaffens. Das Thema wird in Bagrecovs Dissertation (2005)[902] sowie den erwähnten Aufsätzen von Gurtueva (2005), Zubova (2010) und Babenko (2002) behandelt. Die Terminologiekritik wurde jedoch noch nicht als Teilaspekt einer in der zweiten Hälfte der 1990er Jahren geführten breiten Auseinandersetzung mit der Postmoderne betrachtet, die verschiedene Teilthemen umfasst und sich durch mehrere Bücher zieht – auch *Двадцать сонетов к Саше Запоевой* (*Парафразис*) kann man hinzuzählen. Im Rahmen des ersten Teilbereichs, Kibirovs Diskussion einzelner Aspekte des postmodern-poststrukturalistischen Theoriekomplexes, wird in vorliegender Arbeit auch eine Quelle neu erschlossen, die das Buch *Интимная лирика* zur Verfügung stellt. Den Gedichten ist nämlich ein vom Autor kompiliertes Literaturverzeichnis nachgestellt, das es ermöglicht, Positionen aus den Gedichten mit konkreten Referenztexten abzugleichen.

7.1.1. Das Literaturverzeichnis als unausgeschöpfte Quelle

Die Forschung hat den Wert dieser „Liste benutzter Literatur“ (*Список использованной литературы*) bislang nicht erkannt. Sie enthält mehr als Spott auf Kosten derer, die sich bei der Suche nach intertextuellen Verknüpfungen verausgaben, wie das Autorvorwort suggeriert:

> В помощь неутомимым исследователям проблем интертекстуальности в конце книги приводится список основной литературы, так или иначе использованной сочинителем.[903]

Die Liste lässt sich auch als Geste des Autors interpretieren, der gegenüber den Philologen Deutungshoheit über die Texte demonstriert,[904] oder als Reaktion auf

---

[902] Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 116–136 (Kap. 3.2: *В масштабе мироздания: философское осмысление мира в творчестве Т. Кибирова*) setzt ähnliche Schwerpunkte wie mein Kapitel und untersucht Kibirovs philosophische Reflexionen, mit den Schwerpunkten Nietzsche (Unterkapitel a), dem Verhältnis zum Tod (b), Ideen aus dem Umkreis der Postmoderne (c), Intertextualitätsproblematik (d). Ausführungen zu *Amour, exil…* finden sich in Kap. 3.3: *В культурном контексте. «Дважды литературный герой»* (136–144). Diese Teilaspekte werden allerdings isoliert voneinander betrachtet und nicht als komplementäre Aspekte einer komplexen Postmoderne-Reflexion wahrgenommen. Bagrecov stellt die Frage nach Kibirovs Verhältnis zur Postmoderne als „entweder – oder“, was zu Widersprüchen zwischen Kap. 3.2 c) und d) führt, die nicht überzeugend gelöst werden.

[903] Кибиров, Тимур: Интимная лирика, 5–6, Zitat: 5. Die Literaturliste ebd., 43–44.

[904] Zeitgleich erschien der von Kibirov miterstellte und autorisierte Kommentar zu *Лесная школа*: Кибиров, Т. Ю.; Фальковский, И. Л.: Утраченные аллюзии.

die in den Gedichten thematisierte poststrukturalistische Intertextualitätstheorie, da die Leserschaft sich in der Praxis mit der Frage konfrontiert sieht, ob die Gedichte sich tatsächlich aus der Überschneidung der verzeichneten Titel erklären lassen. Abgesehen von diesen theoretischen Aspekten sind die Literaturangaben ein konstitutiver Teil des Buches *Интимная лирика* und eine in vielen Fällen fruchtbare Quelle. Die Liste zeichnet ein aufschlussreiches, wenn auch nicht vollständiges Bild dessen, was der Autor rezipiert bzw. genutzt hat, obgleich fraglos eine bewusst gestaltete Selektion vorliegt. Bei den 62 alphabetisch geordneten Titeln handelt es sich um Klassiker der russischen und ausländischen Literatur, Bücher dem Dichter nahestehender Kollegen, eigene Publikationen,[905] Kinder- und Liederbücher, Nachschlagewerke – sowie Fachliteratur. Dabei sind viele der verzeichneten Titel nicht nur für *Интимная лирика* bedeutsam, sondern für das Gesamtwerk: Die Liederbücher lassen sich z. B. als mögliche Textquellen für Gedichte aus der ersten Werkphase untersuchen, die Kinder- und die ausländische Literatur sind für zukünftige Texte von Relevanz.

Ein verhältnismäßig großer Teil der nicht-fiktionalen Fachliteratur steht allerdings im direkten Bezug zu den Büchern der späten 1990er Jahre und v. a. zu *Интимная лирика*. Bei diesen Titeln handelt es sich um Publikationen jüngeren Datums, die neue philosophisch-literaturwissenschaftliche Impulse vermitteln: Roland Barthes' Theorien zu Text, Autorschaft und Textlektüre; Jacques Derridas Logoskritik und ihre feministische Fortführung zur Phallogoskritik; Michail Bachtins Karnevalismus.

7.1.2. Distanzierung vom Bachtin'schen Karneval

Im Fall von Michail Bachtin, der in der Literaturliste mit seinem 1990 wiederaufgelegten Rabelais-Buch vertreten ist,[906] handelt es sich um eine nachholende Rezeption in einem neuen Kontext. Die Erstausgabe konnte 1965 in der UdSSR erscheinen,[907] Bachtins Ideen wurden allerdings erst nach der Perestrojka intensiv rezipiert,[908] wobei zu diesem Zeitpunkt die westliche Interpretation ‚Karnevalismus', ‚Dialogizität' und ‚Polyphonie' zu Vorläufern der eigenen (poststrukturalistischen) Modelle erklärt hatte.[909]

---

[905] Verzeichnet sind die Belgoroder Ausgabe *Сантименты. Восемь книг* und das Buch *Парафразис*, aber nicht die damals schon erschienenen Auswahlbände *Общие места*, *Календарь*, *Стихи о любви. Альбом-портрет*, die dadurch als sekundär bewertet werden.

[906] Бахтин, М. М.: Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература 1990.

[907] [Попова, И. Л.]: История «Рабле»: 1930–1950-е годы. // Бахтин, М. М.: Собрание сочинений. Т. 4,2. М.: Языки славянской культуры 2008. 841–924, z. B. 841.

[908] So Sasse, Sylvia: Michail Bachtin zur Einführung. Hamburg: Junius 2010. 10–14.

[909] Zur Einordnung Bachtins gegenüber postmodernen Ideen: Курицын, Вячеслав: Русский литературный постмодернизм, 82–88 (*М. Бахтин – человек с тысячью истинных лиц*).

Der Bachtin-Kontext wird in Kibirovs Ged. [7]: *Конспект*[910] zur Selbstreflexion eingesetzt: Der Karnevalismus erscheint hier als Traditionslinie, an der der Sprecher teilhatte, von der das „Ich“ sich retrospektiv aber abgrenzt. In der Tat bestehen Gemeinsamkeiten zwischen Bachtins Entwurf der karnevalistischen Gegen-Welt und Kibirovs Frühwerk, das dem *underground* entstammte und den Bruch von Normen zelebrierte. Kibirovs Gedicht spricht von einer Teilnahme am Bachtin'schen Karneval (das erste Wort ist участвуя), die der Sprecher später allerdings abwertet:

> Участвуя в бахтинском карнавале,
> я весь дерьмом намазан, я смешон,
> утоплен в этом море разливанном,
> утробою веселой поглощен,
>
> вагиною хохочущей засосан,
> я растворяюсь в жиже родовой. [Str. 1–2]

Als konkreten Bezug kann man eine Stelle aus Bachtins Kapitel *Площадное слово в романе Рабле* heranziehen, die die Verwendung von Fäkalien im Karneval schildert.[911] Die sich im Gedicht anschließenden Metaphern des Weiblichen, die aufgrund der Verbindung mit Körperflüssigkeiten ebenfalls negativ besetzt sind, erinnern allerdings eher an das Vokabular der Psychoanalyse und weisen auf die negative Konnotation des Femininen in den im folgenden Kapitel 7.1.3 behandelten Texten voraus. Die verwendeten Verben – die Partizipialkette утоплен / поглощен / засосан ('ertränkt' / 'verschluckt' / 'aufgesaugt') sowie die finite Form растворяюсь ('ich löse mich auf') – beschreiben die passiv erlittenen Handlungen als destruktiv. Vor dem Hintergrund der weiteren Auseinandersetzung mit postmodern-poststrukturalistischen Konzepten kann man das „Auflösen“ als Aufgeben der ursprünglichen künstlerischen Positionen oder sogar als den Verlust der eigenen Person interpretieren. Das Tempus wechselt vom Präsens zum Präteritum, die anfängliche Teilhabe wird damit zum Rückblick auf Vergangenes.

Die im Gedicht geäußerte kritische Bewertung des früheren Handelns lässt sich treffend mit Ellen Ruttens Begriff des „reuigen Postmodernisten“ beschreiben.[912] Dabei ist die Sprache des Gedichts selbst karnevalistisch, vgl. die Kombination hoher und niedriger Register in Str. 4 (Kursive von mir; M. R):

---

[910] Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Интимная лирика, 16. Um die Orientierung zu erleichtern, wurden die meist unbetitelten Gedichte hier und in den folgenden Büchern durchnummeriert.

[911] Vgl. die von Kibirov benutzte Ausgabe Бахтин, М. М.: Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [1990], 163.

[912] Rutten, Ellen: Strategic Sentiments, 202: „Allegedly, just like postmodern authors these *repenting postmodernists* are aware of the limitations of language and ideology, and of the fact that everything has been said before.“ (Kursive im Original.)

> Вольно́ же было липкую личину
> на образ и подобье надевать,
> Отца злословя, изменяя Сыну,
> *под юбкою* праматери *шнырять*?

Dass in Str. 5 Konzepte Bachtins umgewertet und seine Hierarchien umgekehrt werden, lässt schlussfolgern, dass dem Karneval in der eigenen Sprache widersprochen wird:

> Зачем же, голос мой монологичный,
> так рано ты отчаялся взывать,
> солировать средь нечисти безличной,
> на Диалог предвечный уповать?

Aus Bachtins polyphonem Zusammenklang gleichberechtigter Stimmen wird hier eine gesichtslose bzw. unpersönliche satanische Erscheinung (нечисть безличная), während die ursprüngliche Monologizität der eigenen Stimme („голос *мой* монологичный“, Kursive von mir; M. R.) aufgewertet wird. Was das Konzept des Dialogischen betrifft, stellen das Adjektivattribut предвечный (‘urewig’)[913] und die Großschreibung (Диалог) eine Assoziation mit dem Göttlichen her – aus der intertextuellen Anreicherung, dem Bezug des Roman-Wortes auf andere Sprachen (vgl. Kap. 1.3), macht der Sprecher in der Retrospektive das Zwiegespräch mit Gott. Beides – die eigene Stimme und die Inspiration aus dem Göttlichen – stellten die Quellen des ursprünglichen Schreibens dar, die aufgegeben wurden.

Die abschließenden Str. 6 und 7 kontrastieren noch einmal Positionen, wobei die Veränderung in der narrativen Perspektive ins Auge fällt: Die Erzählung wechselt in Str. 6 von der 1. Person zur 2. Person Singular, es wird also ein nicht-identisches Gegenüber abgespalten. Diesem abstrakten „Du“, dem die Position des Bachtinianers zugewiesen wird, gelte der Tod als ambivalentes Phänomen, Exkremente würden als Dünger schöngeredet und sowieso sei alles egal („все равно“). Der Sprecher bezieht in Str. 7 Gegenpositionen („Не все равно“) und nennt den Tod als Beispiel, das eine eindeutige Haltung nahelege:

> И смерть есть смерть, и на миру она
> не менее противна, чем в могиле,
> хотя, конечно, более красна.

Die kritisierte ästhetische und moralische Indifferenz, bzw. die Skepsis gegenüber Wahrheiten und Konstanten, die hier an Bachtin festgemacht wird, stellt einen wichtigen Teil dessen dar, was in Kibirovs Werk als fehlerhaft-postmodern gilt. Die als Gegenargument hervorgehobene Hässlichkeit des Todes wird im folgenden Buch im Rahmen der Baudelaire-Kritik noch einmal auftauchen.

---

[913] Толковый словарь русского языка [Ушаков], т. 3. 711: „В христианском богословии – эпитет бога, в знач. безначальный, извечно, искони существующий.“

7.1.3. Bekenntnis zum Phallogo- und Literaturzentrismus

Mit Dekonstruktion, Logo- und Phallozentrismus sind in *Интимная лирика* weitere Konzepte des postmodern-poststrukturalistischen Theoriekomplexes präsent. Zwei Titel aus der Literaturliste lassen sich als Auslöser und / oder Kontext der dichterischen Reflexionen betrachten. Bei dem von Mitarbeitern des 1990 gegründeten Laboratoriums für postklassische Forschungen[914] am Institut für Philosophie der Akademie der Wissenschaften herausgegebenen Band *Ежегодник «Ad Marginem 93»*[915] handelt es sich um ein wichtiges kulturgeschichtliches Dokument. Aus dem Kreis des Labors erwuchs der bedeutende Verlag *Ad Marginem* (gegründet 1993), der Werke zeitgenössischer westlicher und russischer Denker sowie Tabus brechende Autoren wie Vladimir Sorokin verlegte. Das Jahrbuch als Dokument der Gründungsphase beinhaltet eine recht heterogene Kollektion von Beiträgen prominenter russischer Philosophen (Valerij Podoroga,[916] Merab Mamardašvili) und ausländischer Autoritäten (Derrida, Lyotard, Baudrillard, Guattari). Die englische Kurzbeschreibung nennt die zentrale Thematik des Laboratoriums explizit „postmodern“.[917] Relevant für uns ist insbesondere das abgedruckte Gespräch zwischen Aleksandr Ivanov, Valerij Podoroga und Michail Jampol’skij. Podoroga spricht von einem philosophischen Trend weg von Systemhaftigkeit und allgemeingültiger Wahrheit, obwohl der ‚Logo-‘ bzw. ‚Phallogozentrismus‘ noch nicht gänzlich überwunden sei.[918] Im Anschluss bringt er die beiden Tendenzen in Verbindung mit dem (erodierenden) Literaturzentrismus, der prägend für die russisch-sowjetische Situation gewesen sei:

[914] *Лаборатория постклассических исследований в философии*, heute: Сектор аналитической антропологии, Институт философии РАН (http://iph.ras.ru/analit_anthropology.htm).

[915] Ad marginem’93. Ежегодник Лаборатории постклассических исследований Института философии РАН. М.: Ad marginem 1994 [Digitalisat via http://lib.rus.ec/b/366364]. Der Band sollte der erste in einer Reihe von Jahrbüchern sein.

[916] In Kibirovs Literaturliste ist auch eine Monographie Podorogas verzeichnet. Allerdings scheint sich kein intensiver Gedankenaustausch zu vollziehen: In Ged. [14]: *Tristia* (Кибиров, Тимур: Интимная лирика, 26) wird der Philosoph namentlich erwähnt, er wird jedoch als rätselhaft („Ой, мудрен Подорога загадочный“) attribuiert und bleibt im Gedicht ungelesen.

[917] Ad marginem’93, 421.

[918] Иванов, Александр: Философия по краям. Интервью Александра Иванова с Валерием Подорогой и Михаилом Ямпольским. // Ad marginem’93. 9–20. 9: „Конечно, и по сей день для многих философских течений и школ на Западе фундаментальной ценностью остается логоцентризм, которому современный философ Ж. Деррида дал не лишенное иронии имя «фаллогоцентризма».“

> Нечто подобное произошло и в нашей отечественной культуре, с той только разницей, что доминирующее положение в ней традиционно занимала литературо-центристская модель.[919]

Ganz ähnlich verschmelzen die Begriffe Logo-, Phallo- und Literaturzentrismus in Kibirovs Werk, das potentielle Auswirkungen der neuen Paradigmen auf die Literatur durchspielt.

Die zweite fruchtbare Quelle zu Kibirovs Theorierezeption ist das in der Liste aufgeführte Nachschlagewerk *Современное зарубежное литературоведение*[920]. Das Lexikon verfolgte das Ziel, mit neuen literaturwissenschaftlichen Schulen und Richtungen bekannt zu machen (Hermeneutik, Rezeptionsästhetik, Strukturalismus, Dekonstruktion / Poststrukturalismus / Postmoderne) und beinhaltet Erläuterungen, die sich produktiv auf Kibirovs Gedichte beziehen lassen.

Was den Komplex der postmodern-poststrukturalistischen Literaturtheorie betrifft, wird schon in der Einleitung des Lexikons erwähnt, dass Texten eine eigenständige und beständige Bedeutung abgesprochen werde.[921] Im Eintrag *Постструктурализм* findet sich die prinzipielle Kritik des Verstehens als Akts der Gewalt[922] – von diesen auch bei Roland Barthes präsenten Ideen wird in Kap. 7.1.4 noch die Rede sein. In der Einleitung werden weiterhin die Begriffe ‚Logozentrismus' und ‚Phonozentrismus' erläutert, die Derrida zur Kritik der abendländischen Metaphysik verwendet, sowie die Absage an die Idee der Zentralität insgesamt.[923] Der Artikel *Dekonstruktion* nennt als eine Spielart die „feministische Kritik". Sie erweitere Derridas Logozentrismus zum ‚Phallologozentrismus' (gebräuchlicher ist die auch von Kibirov verwendete Schreibweise ‚Phallogozentrismus') und greife neben Wahrheit und Vernunft auch die Dominanz des maskulin-patriarchalischen Machtstrebens an.[924]

---

[919] Иванов, Александр: Философия по краям, 10.

[920] Современное зарубежное литературоведение. Страны западной Европы и США. Концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. РАН ИНИОН. Отв. ред.: А. Е. Махов. М.: Интрада 1996. Бабенко, Н. Г.: Отражение современной научной парадигмы nutzt das Lexikon übrigens als Sekundärliteratur, ohne zu bemerken, dass es in *Интимная лирика* als verwendete Literatur angeführt ist.

[921] Цурганова, Е. А.: Введение. // Современное зарубежное литературоведение, 3–12. 11.

[922] Ильин, И. П.: Постструктурализм. // Современное зарубежное литературоведение, 106–114. 110: „порочная практика насильственного «овладения» текстом".

[923] Цурганова, Е. А.: Введение, 8 sowie 9–10. Bezugspunkt ist natürlich Derridas *Grammatologie*, die Bibliographie (Современное зарубежное литературоведение, 176) verzeichnet eine englische Übersetzung.

[924] Ильин, И. П.: Деконструктивизм. // Современное зарубежное литературоведение, 33–38. 37–38. Der Terminus ‚Phallogozentrismus' wurde tatsächlich von Derrida geprägt. (Deutsche) Belege finden sich z. B. in Derrida, Jacques: Der Facteur der Wahrheit. In: Derrida, Jacques: Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits. 2. Lieferung. Berlin:

Die Kritik von Logo-, Phallo- und Literaturzentrismus durch die poststrukturalistischen Theoretiker und Theoretikerinnen wandelt sich bei Kibirov in eine Verteidigung. Die z. B. von Derrida forcierte Abschaffung dieser Dominanten wird in den Gedichten in Form von Bedrohungsszenerien präsentiert. Aus philosophischen, abstrakten Konzepten werden dabei konkrete Gefahren.[925] Schon im Gedicht *Конспект* waren die weiblichen Metaphern negativ besetzt, in Ged. [15]: *„Боже, чего же им всем не хватало..."* werden die metaphorischen *termini technici* ‚Phallos' und ‚Vagina dentata' einander gegenübergestellt,[926] wobei das Weibliche als bedrohlich und zerstörerisch geschildert wird. Laut Autorkommentar im Vorwort ist die „bezahnte Vagina" dabei als Analogon zu Nietzsches dionysischem Prinzip zu denken.[927] Das bei den verschiedensten Völkern nachweisbare Mythenmotiv, das sich mit psychoanalytischen Konzepten wie Kastrationsangst und Penisneid verbindet,[928] fügt sich in Kibirovs binäre Paradigmenkonstellationen (hier in der Spielart: dionysisch vs. apollinisch) ein. Der vorgegebene Kontext des Dionysischen lässt die anonyme Gruppe, die im Gedicht nach dem Logos auch den Phallos angreift, als rasende Bacchantinnen erscheinen:

> Боже, чего же им всем не хватало?
> Словно с цепи сорвались!
> Логос опущен. Но этого мало –
> вот уж за фаллос взялись. [Str. 1]

Brinkmann & Bose 1987. 183–281. 255 (phallogozentrische Metaphysik), 260 (phallogozentrischer Transzendentalismus), 262–264 (Phallogozentrismus) oder in Derrida, Jacques: Sporen – die Stile Nietzsches. [o. O., o. J.], insbesondere S. 30: „Die Frau wird verurteilt, erniedrigt, verachtet, als Bild oder Macht der Lüge. Die Kategorie der Anklage wird dann im Namen der Wahrheit, der dogmatischen Metaphysik, des leichtgläubigen Mannes hergestellt, der die Wahrheit und den Phallus als seine eigenen Attribute vorschiebt. Die – phallogozentrischen – Texte, die von dieser reaktiven und negativen Instanz aus geschrieben sind, sind sehr zahlreich."

[925] Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 127 spricht vom Verfahren der Personifikation – aus Termini werden handelnde Figuren.

[926] Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Интимная лирика, 27. Kurz zu diesem Gedicht: Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 128; Гуськова, Н. А.: Тимур Кибиров как антипостмодернист, 106.

[927] Im Vorwort zu *Интимная лирика* hieß es: „Vagina dentata (зубастое влагалище) в контексте этой книги утратила свой общеупотребимый психоаналитический смысл и выступает в роли символа некой хтонической женственной стихии, извечно сражающейся с фаллоцентризмом, который является (опять-таки в данном контексте) синонимом светлого аполлонического начала" (Кибиров, Тимур: Интимная лирика, 5–6).

[928] Ross, Sonja: Die Vagina dentata in Mythos und Erzählung. Transkulturalität, Bedeutungsvielfalt und kontextuelle Einbindung eines Mythenmotivs. Bonn: Holos 1994, insbesondere 1–3 (allgemein zum Mythenmotiv), 15–17 (bei Freud).

Das Losreißen von der Kette sowie die in Str. 3 erwähnten Reißzähne (клыки) erinnern auch an Hunde, wobei das Lexem собака im Russischen feminin ist. Die Aggression geht somit in Kibirovs Gedicht, anders als im feministischen Diskurs, nicht vom Männlichen, sondern vom Weiblichen aus.

Str. 2 des Gedichts konkretisiert die Angriffe als Bedrohung religiöser Grundlagen, wobei die Religion – wie in der poststruktualistisch-feministischen Theorie – als wichtige Manifestation der Konzepte Phallos und Logos fungiert. Dass bei Kibirov die Bedrohung des Alten Testaments als besonders riskant bewertet wird (Str. 3: „Ладно уж с Новым, но с Ветхим Заветом / так обращаться нельзя“), hat wohl die im Dekalog definierten ethischen Grundlagen im Blick. Die letzten zwei Verse rufen zur Rehabilitierung von Phallos und Logos auf.[929] Der Phallos wird als positive Alternative präsentiert, er weise den Weg. Die Verbindung des göttlichen Logos mit dem erigierten Phallos ist dabei natürlich als bewusst spielerischer karnevalistischer Stilbruch zu sehen:

> Гляньте-ка – фаллос вам кажет дорожку
> к Логосу, в светлую высь![930] [Str. 4]

Es werden also Schlüsseltermini des Poststrukturalismus aufgegriffen und ausgehend von ihrer semantisch offenen Bedeutung alternative Interpretationen entwickelt, die sich von den autoritativen Diskursen der Originale losmachen. Kibirovs Auseinandersetzung streift zwar nur die Oberfläche der Konzepte, die Kritik ist jedoch durch die konkreten Beispiele literarisch plausibel – wer wünscht sich etwa eine reale Kastration oder die Abschaffung des Verbots, zu töten?

Logozentrismus und Phallozentrismus als *positiv* umgewertete Prinzipien finden sich weiterhin in Ged. [13]: *Романс*,[931] in dem der Sprecher auf die Zeiten zurückblickt, als er beiden Ideen noch sein Leben widmete (vgl. auch Ged. [20]). Die als Titel gesetzte Genre-Bezeichnung ‚Romanze‘ bringt die theoretischen Konzepte in Verbindung mit dem anschaulichen Thema Liebe. Im Text selbst ist von Liebe und Schreiben die Rede: „Ух, как мы пили и, ах, как любили / Ой, как слагали [стихи; M. R.] навзрыд!“ (Str. 1). Str. 3 spricht explizit von „Phallozentrismus“ und „Logozentrismus“, wobei ein Einschub die Termini als exotisch-abstrakte Bezeichnungen markiert, hinter denen sich im Gedicht die konkreten Phänomene Liebe zur Literatur und zum anderen Geschlecht verbergen:

---

[929] Гуськова, Н. А.: Тимур Кибиров как антипостмодернист, 107 meint, die Konzeption des Phallogozentismus werde nur spielerisch aufgegriffen, während in Wahrheit kein Zusammenhang zwischen (göttlichem) Logos und Phallos gesehen werde.

[930] Eine ähnliche Verbildlichung des Phallos-Konzepts findet sich in Ged. [24]: *Анатомическое* (Кибиров, Тимур: Улица Островитянова, 30).

[931] Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Интимная лирика, 24–25. Kurz bei Бабенко, Н. Г.: Отражение современной научной парадигмы, 129–130.

> Логоцентризму и фаллоцентризму
> (дикие хоть имена)
> отдали мы драгоценные жизни.
> Вот тебе, милый, и на!

Durch die Mischung von emotionaler, konkreter Erinnerung und theoretischer Abstraktion entsteht Komik, die die zahlreichen Interjektionen (Str. 1: ух, ах, ой; Str. 2 zweimal о) verstärken. Der Sprecher erinnert sich an das vergangene Leben, das um Liebe und Poesie kreiste, mit Nostalgie, zugleich aber auch aus der Distanz.

In Str. 4 wechselt die Reflexion vom Präteritum zu Präsens und Futur. Ausgehend von dem Phraseologismus „вот тебе, бабушка, и Юрьев день" wird über Zukunftsperspektiven nachgedacht. An besagtem Georgstag hatten im alten Russland Mägde und Knechte das Recht, zu einem neuen Herrn zu wechseln. Derjenige, der im Gedicht den Herren wechselt (Str. 4: „К новому барину бодро шагает / справный мужик крепостной."), wäre der Literat, der einen neuen Schaffensbereich jenseits des literaturzentristischen Schreibens sucht (vgl. die Klagen über den Bedeutungsverlust der Literatur in Ged. [4]–[6]). Die Redewendung kommentiert jedoch eigentlich ein unerfreuliches Ereignis,[932] was darauf hinweist, dass der Dichter, wie die alte Frau des Phraseologismus, wohl nicht vom Wechsel profitieren wird. Die Reflexion möglicher Alternativen (das Festhalten am Früheren) wird in Str. 5 intertextuell durch zwei literarische Figuren illustriert, die die Treue verkörpern, einmal mit glücklichem, einmal mit traurigen Ende: Die Märchenprinzessin Nenila erhält ihren totgeglaubten Geliebten wieder;[933] der greise Diener Firs aus Čechovs Drama *Вишневый сад* wird nach dem Verkauf des Gutes im leeren Haus vergessen.

In der letzten Strophe scheint der Sprecher dennoch von „seinem alten Freund" – wohl dem früheren Ich – und seinem „armen Engel" – einer weiblichen Inspirationsquelle – Abschied zu nehmen. Anders als bei Čechovs Firs sind die Kräfte noch nicht vollends erschöpft, denn er macht sich auf den Weg, wie es in der letzten Strophe heißt:

> Что ж, до свидания, друг мой далекий,
> ангел мой бедный, прощай!
> В утро туманное, в путь одинокий
> старых гнедых запрягай. [Str. 8]

Die Braunen, die angeschirrt werden (ein der Gattung ‚Romanze' entsprechender Topos), sind ebenfalls alt und der Weg ist einsam – d. h. die Hoffnung auf

---

932 Ожегов, С. И.; Шведова, Н. Ю.: Толковый словарь русского языка, 915: „возглас по поводу какой-н. неприятной неожиданности."

933 Aus dem Märchen *Данило и Ненила* von Boris Šergin: Der Nebenbuhler Fed'ka löscht durch ein Zaubermittel Nenilas Erinnerungen und wirft Danilo ins Meer. Als ihr Gedächtnis wiederkehrt, bestraft sie den Übeltäter und trauert um den Geliebten – der allerdings überlebt hat (Шергин, Борис: Избранное. М.: Советская Россия 1977. 200–211).

eine positive Entwicklung ist gering. Es wird zwar am Phallogo- und Literaturzentrismus festgehalten, eine tragfähige Zukunftsperspektive scheinen sie allerdings nicht zu bieten. Die Stimmung ist im Gegensatz zu Ged. [15] resignativ, was zur Romanze passt.

In den Kontext von Kibirovs Phallozentrismus-Plädoyer lässt sich ein weiterer wissenschaftlicher Titel aus der Literaturliste einordnen, nämlich Aleksandr Ėtkinds umfangreiche Monographie *Хлыст*.[934] Die 1998 erschienene Arbeit ist zum einen Quelle eindeutiger Formzitate – Ėtkinds Einleitung, deren zahlreiche Unterkapitel mit einer Serie von Adjektiven im Neutrum (скандальное, апокалиптическое, …) betitelt sind, liefert das Muster für acht Gedichttitel in den Büchern *Интимная лирика*, *Улица Островитянова*, *Нотации*.[935] Zum anderen lässt sich eine inhaltliche Verbindung herstellen. Zu den Praktiken der russischen Sekten, deren Wirkung auf die russische Kultur (insbesondere Romantik und Silbernes Zeitalter) Ėtkind untersucht, gehörte auch die Kastration. In der Beseitigung der körperlichen Geschlechterunterschiede bei den Skopcen sieht Ėtkind z. B. eine radikale Realisierung revolutionärer Utopien.[936] Kommunistische Revolutionäre, Romantiker und Symbolisten, d. h. all diejenigen, die die radikalen Praktiken und mystischen Apotheosen der Sekten rezipierten, sind im Kibirov'schen System negativ konnotiert. Im Zentrum seiner Gegenentwürfe stehen körperliche Mann-Frau-Beziehungen und damit auch das Phallische in seiner konkreten Realisierung. Das Thema Liebe ist bei Kibirov zwar von religiösen Referenzen begleitet, jedoch ist das Christentum in den Texten eng an die Alltagsnormalität gebunden und steht damit im Gegensatz zu den asketischen Konzepten der Sekten, die die intellektuelle Elite des Silbernen Zeitalters faszinierten.

7.1.4. Sackgassen der poststrukturalistischen Lektüre

Schließlich werden in Kibirovs Gedichten auch poststrukturalistische Theorien zu Textproduktion und -lektüre diskutiert, die in dem in der Literaturliste verzeichneten Band mit Aufsätzen von Roland Barthes[937] enthalten sind: Barthes' Aufsatz *Der Tod des Autors* (1968) postuliert die Irrelevanz des Autors und die Auflösung seiner Stimme im Geschriebenen, das als intertextuelles Geflecht in-

---

[934] Эткинд, Александр: Хлыст. Секты, литература и революция. М.: Кафедра славистики Университета Хельсинки; НЛО 1998.

[935] Im Buch *Интимная лирика*: Ged. [9]: *Антологическое*; Ged.: [17] *Онтологическое*; im Buch *Улица Островитянова*: Ged. [24]: *Анатомическое*; Ged. [37]: *Наркологическое*; Ged. [39]: *Историософское*; Ged. [43]: *Гендерное*; Ged. [45]: *Постмодернистское*; im Buch *Нотации*: Ged. [44]: *Сослагательное*.

[936] Z. B. Эткинд, Александр: Хлыст, 88–89.

[937] Барт, Ролан: Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс 1989.

teragierender Sprachen / Zitate verstanden wird.[938] In *Vom Werk zum Text* (1971) wird zwischen dem als abgeschlossen und statisch begriffenen Werk und dem unabgeschlossenen, dynamischen Text unterschieden,[939] in dem der Autor nur als „Gespenst / Erscheinung“ („призрак автора“) gastiere.[940] Barthes’ Musteranalyse zu Poe (1973) exemplifiziert die neuen Textlektürestrategien: Erklärtes Ziel ist weder die Erfassung *der einen* Bedeutung des Textes, der als unerschöpflich verstanden wird, noch das Fixieren *einer möglichen* Bedeutung.[941] Man betreibt eine intensive Lektüre, die nur den prozessualen Aspekt des Textes einfängt, Strukturen nicht rekonstruieren, sondern nur verfolgen will.[942]

Kibirovs Ged. [23]: *„Даешь деконструкцию. Дали...“* sieht solche neuen Arten der Textlektüre, die das Gedicht mit dem Begriff ‚Dekonstruktion‘ etikettiert, als Bedrohung.[943] Es stellt die (mit Alliterationen einprägsam ausgestaltete) rhetorische Frage, ob die Anwendung dieser Methode sinnvolle Ergebnisse produziere, und beginnt mit einem kritischen Fazit: „А дальше-то что? – А ничто.“ (Str. 1). Die Dekonstruktion führe zu einem Zerfallen des Textganzen in einen „Haufen unnützer Details“ (куча ненужных деталей, Str. 1), sie liefere Spielsteine, derer man überdrüssig sei („Постылые эти бирюльки / то так мы разложим, то сяк“, Str. 2). Der Text wird mit der Finsternis gleichgesetzt, aus der dem Rezipienten nur noch ein schwaches Echo der ursprünglichen Stimme entgegenhalle. Einmal mit dem Zerlegen begonnen, ließen sich die „Dingelchen“ („штучки“, Str. 3) nicht wieder zu einem Ganzen zusammensetzen und man könne mit dem Auseinanderschrauben und Zerspalten nur fortfahren.[944] Die neue Art des Umgangs mit Texten wird also als sinnlose Zerstörung wahrgenommen. Am Ende bleibe ein „leerer Weltbau“ übrig, die neuen Ansätze bringen, laut Gedicht, also weder Lesegenuss noch Nutzen.

In der letzten Strophe wechselt das Gedicht in das Präteritum, blickt also zurück:

---

[938] Барт, Ролан: Избранные работы, 384–391 (*Смерть автора*), 384 bzw. 388.

[939] Барт, Ролан: Избранные работы, 413–423 (*От произведения к тексту*), 414–415.

[940] Ebd., 419–420.

[941] Барт, Ролан: Избранные работы, 424–461 (*Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По*), 425.

[942] Ebd., 428.

[943] Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Интимная лирика, 37. Vgl. Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 130; Бабенко, Н. Г.: Отражение современной научной парадигмы, 132–133.

[944] Die Reihe lässt sich um die idiomatische Wendung „рожки да ножки“ aus Ged. [15] ergänzen (Кибиров, Тимур: Интимная лирика, 27). Vgl. auch das Gedicht *За чтением Нового литературного обозрения* (*Нотации*): „Отынтерпретируют – / мало не покажется! / Так деконструируют – / *костей* не соберешь!“ (Кибиров, Тимур: Нотации, 46).

И, видимо, мира основы
держались еще кое-как
на честном бессмысленном слове
и на простодушных соплях.

Die Literatur habe (früher) dem zerstörerischen Ansturm standgehalten. Grundlage seien das „ehrliche sinnlose Wort“ sowie „einfältige Tränen“ gewesen, wie es etwas rätselhaft am Gedichtende heißt, also wohl das Wort, das nicht nach rationaler Entschlüsselung verlangt und unmittelbar emotional bewegt. Dieses Ziel hatten sich z. B. Kibirovs Sonette an die Tochter (*Парафразис*) explizit gesetzt – in dem 1998 verfassten Gedicht fehlt jedoch die frühere Hoffnung, eine Wende bewirken zu können.

Um die durch die neuen Ansichten hervorgerufene Zerstörung geht es ebenfalls in Ged. [16]: *Умничание*, das den Umgang mit Literatur kritisiert.[945] Умничание bedeutet ‘Besserwisserei, Führen kluger Reden’[946] und lässt sich auf die bei Kibirov kritisch kommentierte Rezeption westlicher Innovationen beziehen. Ein Text („das Objekt“) brauche, so die Grundthese im Gedicht, zur Realisierung den Leser (Subjekt):

Объекта эстетические свойства
в конце концов зависят от субъекта.
Субъект читает Деррида и Гройса
и погружен в проблемы интертекста. [Str. 1]

Der Leser bevorzuge gegenwärtig allerdings die Lektüre theoretischer Schlüsseltexte, (literarischer) Text und Rezipient gehen somit getrennte Wege, wobei *Умничание* humoristisch um Mitleid mit dem als Opfer von Vernachlässigung gezeichneten „Objekt“ wirbt. Diesem, dem Text, wird in Str. 3 das Wort erteilt, wobei er die eigene Notlage mit komischer Hyperbolik – dreimal die Interjektion „o“, fünf Imperative – schildert. Der personifizierte literarische Text appelliert in wörtlicher Rede an den Leser:

«О поднимай глаза, о, дай мне имя!
О, дай мне жить, не оставляй меня!
Меж буковками умными твоими
заметь меня и пожалей меня!»

Im zweiten Gedichtteil werden (erneut mit humoristischer Übertreibung) die Konsequenzen dieser gestörten Subjekt-Objekt-Beziehung geschildert: Die durch keine Interpretation gebändigte formlose Textmaterie (schon in Str. 2 wurde das Objekt als невидимый, безвидный, безобразный bezeichnet) be-

[945] Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Интимная лирика, 28. Kurz erwähnt bei Бабенко, Н. Г.: Отражение современной научной парадигмы, 131.

[946] Bendixen, Bernd et al.: RUW – Das Russische Universalwörterbuch (Online-Version). Universität Leipzig, http://russisch.urz.uni-leipzig.de/online-woerterbuch/.

ginnt zu wachsen[947] und alles zu verschlingen. Während sich dieses Unglück ereignet, versinkt der unbeteiligte Leser in Apathie, denn die theoretischen Texte bieten keine Ansatzpunkte für Emotionen oder Wünsche. Die letzte Strophe beinhaltet allerdings eine vage Hoffnung darauf, dass Leser und Text wieder zueinanderfinden.

Die neuen theoretischen Impulse – Phallogozentrismus- und Literaturzentrismuskritik, dekonstruktivistische Lektürestrategien – werden bei Kibirov also kritisch diskutiert und verspottet. Allgemein Stellung zu dem Rezeptionsprozess bezieht Ged. [10]: *„Мы говорим не ди́скурс, а диску́рс...“*, das man vor dem Hintergrund der im Nachschlagewerk *Современное зарубежное литературоведение* ausgesprochenen Forderung lesen kann, dass alle philologisch Interessierten sich einen neuen Begriffsapparat anzueignen hätten.[948] Wie Babenko pointiert formuliert, wird das neue terminologische Paradigma bei Kibirov als Geheimsprache einer Kaste bezeichnet, die die Eingeweihten als Mittel zum Machtgewinn einsetzen.[949] Im Gedicht wird dieses Herrschaftswissen über das Problem der korrekten Betonung des Wortes дискурс (nicht auf der ersten, sondern der zweiten Silbe) vermittelt. Dieses orthoepische Detail verkörpert in der Tat, was (mit Foucault) unter Diskurs verstanden wird: ein Sprechen über einen Sachverhalt, meist innerhalb bestimmter Fächer / Disziplinen, das institutionell organisiert und von verschiedenen Machtstrukturen geprägt ist. Wer die (bei Kibirov: Betonungs-)Regeln nicht kennt, dem wird der Zugang verwehrt.

Das Macht-Element wird im Gedicht durch die Gleichsetzung der Begriffe дискурс und феня (Argot, Gaunersprache) literarisch fruchtbar gemacht, woran sich ein ganzes metaphorisches Feld anschließt. Die Unwissenden werden als „фраера, не знающие фени“ bezeichnet, d. h. als zum Opfer von Betrügereien prädestinierte Nicht-Kriminelle, die des kriminellen Jargons unkundig sind; das importierte theoretische Instrumentarium (V. 5: „острый галльский смысл“[950]) transformiert zum „finnischen Messer“ (финка), welches zur typischen Ausstattung des Ganoven gehört. Das Argumentationsverhalten der Adepten der neuen Theorien wird mit Drohgebärden von Kriminellen gleichgesetzt:

> И словно финка, острый галльский смысл
> попишет враз того, кто залупнется!
> И хватит перьев, чтобы всех покоцать! [V. 5–7]

---

[947] Der Vielfraß *Robin Bobin Barabek*, mit dem der unkontrollierte Text verglichen wird, stammt aus Kornej Čukovskijs Kindergedicht *Барабек* (Чуковский, Корней: Собрание сочинений. В 15 т. М.: Терра 2001–2009, т. 1. 171).

[948] Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Интимная лирика, 19.

[949] Бабенко, Н. Г.: Отражение современной научной парадигмы, 129. Das Gedicht wird ebenfalls zitiert bei Зубова, Людмила: Языки современной поэзии, 219.

[950] Es handelt sich um ein Zitat aus Bloks *Скифы* (1918), nach Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность,129–130.

Schließlich wird auch der Appell, sich die neue Wissenschaftssprache anzueignen, jargonal travestiert: „Фильтруй базар, фильтруй базар, малыш“ (V. 8).[951]

Während in Ged. [7]: *Конспект* anfangs noch von einer früheren Teilnahme am (postmodernen) Karneval die Rede war, zeigt sich in *Интимная лирика* eine Abgrenzung von zentralen poststrukturalistisch-postmodernen Konzepten. Die Kritik an Logo-, Phallo- und Literaturzentrismus, die Absage an Bedeutung und hermeneutische Lektüre werden als Gefahr für die Literatur charakterisiert, sowohl aus der Perspektive der Produktion als auch der Rezeption. Die neuen Theorieimpulse erscheinen in Kibirovs Texten in Gestalt eines (über)mächtigen Feindes, der die Diskurse kontrolliere und dem es zu widerstehen gelte.

[951] Мокиенко, В. М.; Никитина, Т. Г.: Большой словарь русского жаргона, 44 (*базар*): „Быть осторожным в выборе выражений (в разговоре, споре).“

7.2. DIE KRITIK DES (POST-)MODERNEN *ENNUI*: AUSEINANDERSETZUNG MIT BAUDELAIRE

Во саду ли, в огороде
Fleurs du mal сажали.
Во Содоме, во Гоморре
Урожай сбирали.

Timur Kibirov: *Праздник урожая* (ca. 2010–2013)[952]

Im auf *Интимная лирика* folgenden Buch *Улица Островитянова* (1999) ragt aus der Menge an Gedichten die intertextuelle Auseinandersetzung mit Charles Baudelaire heraus, die auf die Themen Langeweile, Lebensüberdruss und Todesfaszination gelenkt wird. Diese Baudelaire-Interpretation knüpft zum einen an den aus „romantischem" Zerstörungsdrang erwachsenen Suizidgedanken in Kibirovs *К вопросу о романтизме* an (*Сантименты*, vgl. Kap. 5.3) und schlägt zum anderen eine Brücke zu den Reflexionen über die zwangsläufige Intertextualität als postmodernes Grundproblem.[953]

Die Auseinandersetzung mit Baudelaires Todesfaszination wird in *Улица Островитянова* insbesondere an zwei markanten Stellen geführt, nämlich im ersten Gedicht des Bandes, *Памяти любимого стихотворения* (datiert auf 1997–1999), sowie dem letzten, *Ibid.* (1998–1999).[954] Dieser Rahmen lenkt die Aufmerksamkeit auf den Baudelaire-Dialog und lädt dazu ein, weitere Gedichte in diese Gesamtperspektive einzuordnen. Es bietet sich an, diese beiden Texte parallel zu betrachten, da sie sich nicht nur formal gleichen, sondern auch ähnliche Ideen beinhalten: die existentielle Langeweile der Moderne, die bei Kibirov als Pubertätsphänomen abgewertet wird; das ästhetische Gegenprogramm, das sich auf die Postmoderneproblematik übertragen lässt; das christlich geprägte Weltbild, in das die Erörterungen eingebettet sind. Ähnlich wie im Fall von *Интимная лирика* weist der Buchtitel *Улица Островитянова* auf persönliche Dimensionen der Argumentation hin, denn bei der Ostrovitjanov-Straße scheint es sich um die Adresse des Autors im Moskauer Stadtteil Konkovo zu handeln.[955]

---

[952] Кибиров, Тимур: См. выше, 58.

[953] Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 122–127 betrachtet die Reflexion über den Tod (seiner Meinung nach Kibirovs einziges philosophisches Thema) ohne Bezug auf die Postmoderne. Kurz zur Baudelaire–Referenz: 123–124.

[954] Zitiert nach Кибиров, Тимур: Улица Островитянова, 6–7; 54–55.

[955] So legt es der Werkkontext nahe: Die Straße wird ebenfalls in Ged. [37]: *Наркологическое* erwähnt (Кибиров, Тимур: Улица Островитянова, 44. Ebd, 5 findet sich ein Foto des Autors vor (s)einem Wohnhaus).

7.2.1. Intertextuelle Hintergründe: Baudelaire, Cvetaeva

Die Relevanz von Kibirovs Auseinandersetzung mit Baudelaires Schaffen zeigt sich neben der prominenten Positionierung der genannten Gedichte auch daran, dass der intertextuelle Bezug gleich mehrfach aufscheint. In Ged. [1]: *Памяти любимого стихотворения* ist die Verbindung eher versteckt, es gibt weder Widmung noch Motto und der Titel (dt. 'Im Gedenken / Zur Erinnerung an ein Lieblingsgedicht') verweist ganz allgemein auf einen offenbar wichtigen Referenztext. Um welches Gedicht es sich handelt, lässt sich erst aus dem Anfang von Str. 1 erschließen. Hier ist der erste Vers aus Baudelaires *Le voyage* (1859) eingearbeitet, das seit der zweiten Ausgabe von *Les fleurs du mal* im Jahr 1861 den letzten Zyklus *La mort* abschließt.[956] Bei Kibirov heißt es:

> **Для отрока, в ночи** кропаю**щего** вирши,
> мир бесконечно стар и безнадежно сер.

Bei den hervorgehobenen Zitaten handelt es sich nicht um das französische Original, sondern um Marina Cvetaevas Übersetzung *Плавание*:

> **Для отрока, в ночи** глядя**щего** эстампы,
> За каждым валом – даль, за каждой далью – вал.[957]

Metrum (6-hebiger Jambus) und Reimordnung (Quartett; Kreuzreime, männlich / weiblich alternierend) richten sich ebenfalls an Cvetaeva aus.[958] Auch Ged. [48] *Ibid.* folgt der poetischen Form der Übersetzung.

Einige andere Gedichte Kibirovs beinhalten weitere explizite Hinweise auf den bzw. die Prätexte. Ged. [27]: *„Однажды зимней ночью, возвращаясь…“,* in dem der autodiegetische Sprecher einen erfrorenen Obdachlosen auffindet, wird qua Motto mit der Baudelaire-Thematik verbunden.[959] Die vorangestellten Verse stammen aus dem letzten Teil von *Плавание* und sind mit einer genauen Quellenangabe versehen, die auf Cvetaeva als Vermittlerin hinweist: „Бодлер, «Плавание», перевод Цветаевой“. Die hier als Motto gewählte Stelle – „Смерть, старый капитан, в дорогу!“ – wird in Kibirovs Ged. [1]: *Памяти любимого стихотворения*, Str. 10 variiert, so dass buchintern ein Vergleich von Prätext und Adaption angeregt sowie Hilfestellung bei der Lokalisierung des Zitats geleistet wird.

In Ged. [48]: *Ibid.*, dem letzten Gedicht des Buches, werden in Str. 1 die Namen von Baudelaire und seiner Übersetzerin noch einmal wiederholt: „**Бодлер** с неистовой **Мариной** / нам указали путь.“ Auch der Gedichttitel beinhaltet

---

[956] Benutzt wurde Baudelaire, Charles: Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen. Revidierte Fassung. Stuttgart: Reclam 1998 [[1]1980]. Zur Textgeschichte: 391–395. *Le voyage*: 268–281.

[957] Hier und im Folgenden nach Бодлер, Шарль: Лирика. Переводы с французского. Составление Е. Эткинда. М.: Художественная литература 1965. 163–169, Zitat: 163.

[958] In *Le voyage* wird ein syllabisches Metrum (Zwölfsilber) verwendet.

[959] Кибиров, Тимур: Улица Островитянова, 34.

eine Baudelaire-Anspielung: Das latinisierende *Ibid.* (‘ebenda’) bezieht sich auf das vorangehende Gedicht *Надпись на книге «Улица Островитянова»*[960] und übernimmt die Ortsangabe „auf dem Buch“. Solche „Aufschriften“ gibt es ebenfalls bei Baudelaire: Er widmete einigen Kunstgegenständen *épigraphes*,[961] weiterhin gibt es in den *Fleurs du mal* ein Gedicht *Épigraphe pour un livre condamné*,[962] das ursprünglich als eine Art Vorwort gedacht war.[963] Dabei handelt Kibirovs Ged. [48]: *Ibid.* wie Baudelaires *Épigraphe pour un livre condamné* vom Buch selbst und erfüllt damit eine meta-literarische Funktion.

Baudelaire war bekanntlich ein bedeutender literarischer Impuls für die russischen Symbolisten, Futuristen und andere Autoren und Autorinnen des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts.[964] In den 1990ern erwählte ihn auch der Vertreter und Verfechter der Postmoderne Viktor Erofeev zum Vorbild. Erofeevs schon erwähnter Artikel *Русские цветы зла* (publiziert 1993, die gleichnamige Anthologie neuer russischer Prosa erschien 1997, zeitnah zu *Улица Островитянова*) trägt die Referenz auf die *Blumen des Bösen* im Titel und baut sie im Text aus:

> Последняя четверть XX века в русской литературе определилась властью зла. Вспомнив Бодлера, можно сказать, что современная литературная Россия нарвала целый букет fleurs du mal.[965]

Kibirovs Baudelaire-Kritik ist also auch in den Diskussionen der 1990er Jahre verortet und richtet sich gegen die postmoderne Erben des „Vaters“ der europäischen Moderne.

---

[960] Кибиров, Тимур: Улица Островитянова, 53. Zur Gattung надпись: Квятковский, А.: Поэтический словарь, 167.

[961] Nach dem Inhaltsverzeichnis Baudelaire, Charles: Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen, 513 sind diese Texte, die in der 3. Ausgabe des Bandes hinzukamen, unter der Überschrift *Épigraphes* eingeordnet. Entsprechende *Надписи* finden sich in Бодлер, Шарль: Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве. М.: Рипол классик 1997. 152–153.

[962] Ins Russische übersetzt als *Эпиграф к осужденной книге* (von I. Lichačev: Бодлер, Шарль: Лирика, 170) oder *Эпиграф к отверженной книге* (von P. Jakubovič-Mel’šin: Бодлер, Шарль: Цветы зла. Обломки, 112).

[963] Baudelaire, Charles: Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen, 452. Es kam ebenfalls in der 3. Ausgabe hinzu.

[964] Wanner, Adrian: Baudelaire in Russia. Gainesville et al.: UP of Florida 1996.

[965] Ерофеев, Виктор: Русские цветы зла, B 4, Artikelanfang. Erofeev führt dieses Blumen-Motiv fort und bezeichnet die sowjetische und die anti-sowjetische Literatur als Treibhauspflanzen, die nach dem Wegfall der künstlichen Atmosphäre eingehen würden. Weiterhin heißt es, an die Stelle des Geruchs nach Feldblumen und Heu sei nun der Gestank getreten.

7.2.2. Die moderne Befindlichkeit als pubertäre Krise

Anders als Erofeev präsentiert Kibirov Baudelaire nicht als literarisches Vorbild, sondern als problematische Autorität. Ein Antagonismus von Positionen wird schon durch den Titel von Ged. [1] hergestellt, das den Dialog mit Baudelaire eröffnet. Die Bezeichnung *Памяти любимого стихотворения* ähnelt Kibirovs Zyklustitel *Памяти Державина* (*Парафразис*, vgl. Kap. 6.2.1). Obwohl in beiden Texten an etwas bzw. jemanden erinnert wird, ist die Bewertung konträr. Deržavin, der Propagator des privaten Idylls und literarischer Entdecker der Schönheit des Alltäglichen, fungiert als aktuelles Ideal, während Baudelaire als Idol der Jugendjahre ambivalent beurteilt wird. In Ged. [1]: *Памяти любимого стихотворения* folgen zwei Bewertungen von Baudelaire aufeinander, wobei die Antithese sich in der inhaltlichen Gliederung des Gedichts in zwei Teile à 5 Strophen spiegelt. Der Baudelaire'sche *ennui*,[966] dem der Sprecher am Anfang erliegt (obwohl schon hier zwischen den Zeilen Ironie mitklingt), wird später mit lebensbejahenden Maximen überschrieben. Die aus dieser symmetrischen Anordnung herausfallende Str. 11 beinhaltet ein Fazit.

Baudelaires Zyklus *Le voyage* bzw. Cvetaevas *Плавание* liefert ein Psychogramm des modernen Individuums bzw. Dichters, das der Normalität des Alltags überdrüssig ist und in die exotische Ferne gezogen wird, allerdings auch hier keine Erfüllung findet. In den acht Teilgedichten bildet sich folgende Entwicklung ab: Teil 1 beschreibt die existenzielle Sehnsucht nach dem Unbekannten (Str. 5, in der Übersetzung von Cvetaeva: „Но истые пловцы – те, что плывут без цели"), in Teil 2–7 wird, teilweise in dialogischer Form, die Desillusionierung beschrieben (4,1: „Ах, нечего скрывать! – скучали мы, как здесь"). Überall sind das gleiche Elend und die gleiche Ungerechtigkeit zu finden (6,1: „Везде – везде – везде – на всем земном пространстве / Мы видели все ту ж комедию греха") und der Suchende wird immer wieder auf sich selbst zurückgeworfen (7,1: „Все наше же лицо встречает нас в пространстве"). Im letzten Gedicht tritt der Tod als ultimatives Anderswo auf, wo noch Unbekanntes vermutet wird.

Dieses unausgeglichene Subjekt der Moderne, dessen unstillbares Fernweh an den von Kibirov kritisch bewerteten romantischen Grundtypus erinnert (siehe Kap. 5.3 sowie Kap. 72, S. 298), wird bei Kibirov in eine alltäglich-normale Umgebung versetzt. Die sich dadurch ergebende Nicht-Entsprechung zwischen literarischer Imagination und realer Situation sowie die Übersteigerungen schaffen Komik und setzen die ursprünglichen Ideen kritischer Ironie aus. Durch die narrative Perspektive wird zusätzliche Distanz aufgebaut: Bei der Person,

---

[966] Vgl. Baudelaires erstes Gedicht *Au lecteur* / *An den Leser*, Str. 10: „C'est l'Ennui! – l'œil chargé d'un pleur involontaire, / Il rêve d'échafauds en fumant son houka. / Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat" (Baudelaire, Charles: Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen, 6–9, Zitat: 8).

mit der der Sprecher sich auseinandersetzt, handelt es sich dabei nicht um ein (jüngeres) *alter ego* in der 1. Person, wie z. B. im Poem *Солнцедар*, sondern es wird, wie im Prätext, über einen Dritten, einen nicht genauer bezeichneten „Knaben" (отрок) gesprochen. Man kann in der Figur dennoch ein jüngeres erzähltes Ich sehen, allerdings ist diese Identifikation nicht zwingend.

Kibirov variiert Baudelaire bzw. Cvetaevas Übersetzung. Während das Bild des Kindes, das exotische Kupferstiche betrachtet („**Для отрока, в ночи** глядящего эстампы"), im französischen Original ganz allgemein Fernweh versinnbildlicht, verengt Kibirov die Szene auf das Schreiben: „**Для отрока, в ночи** кропающего вирши". Diese Verschiebung macht aus dem Jungen einen Jung-Dichter, der Baudelaire nachzueifern sucht. Ganz ähnlich wurde im Poem *Солнцедар* die pubertäre Identifikation mit Baudelaire beschrieben; die Figurenkonstellation aus dem poetologischen Gedicht *L'albatros*[967] (der Dichter vs. die groben Zeitgenossen) wurde durch die Übertragung auf den pubertären Konflikt des Sprechers mit dem Vater parodiert. In *Солнцедар* heißt es in Str. 35–36:

> Я, конечно же, числил себя альбатросом
> из Бодлера. В раскладе таком
> папа был, разумеется, грубым матросом
> в нежный клюв он дышал табаком.
>
> (Это – аллегорически. В жизни реальной
> папа мой никогда не курил. […])[968]

Diese Befunde lenken Kibirovs Dialog in *Улица Островитянова* auf die provokante Frage hin, ob es sich bei dem Urvater der Moderne vielleicht ebenfalls nur um einen pubertierenden Jugendlichen handelte, der gegen sein Elternhaus revoltierte. In der Tat kollidierte Baudelaire v. a. mit dem Stiefvater; volljährig verschleuderte er sein väterliches Erbe, weswegen die Familie einen Familienbeirat einsetzte, der die Ausgaben kontrollierte.[969]

Dass in Kibirovs Ged. [1]: *Памяти любимого стихотворения* die literarische Produktion des Knaben als ungelenke Fingerübung bezeichnet wird, signalisiert allerdings auch die Differenz zu Baudelaires Meisterschaft. Kibirovs Junge ist nicht mehr als ein literarischer Epigone. Als doppelbödig erweist sich in diesem Kontext die Referenz auf Puškins „Kleine Tragödie" *Моцарт и Сальери* in Str. 1. Der Anfang von Salieris Monolog aus der ersten Szene ist folgendermaßen in Kibirovs Text eingearbeitet:

---

[967] Ebenfalls Teil der *Fleurs du Mal.*

[968] Кибиров, Тимур: Парафразис, 37–45, Zitat: 41.

[969] Siehe Kloocke, Kurt: Zeittafel; Nachwort. In: Baudelaire, Charles: Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen, 473–498. 473–474.

Для отрока, в ночи кропающего вирши,
мир бесконечно стар и безнадежно сер.
И **Правды нет** нигде – ни **на земле**, ни **выше**,[970]
и класс 9 «А» тому живой пример. [Str. 1]

Die Empörung über die Ungerechtigkeit ist bei Puškin dem scheiternden Salieri zugeordnet und eben nicht dem Genie Mozart. Im vierten Vers von Kibirovs Gedicht wird die Schilderung der empfundenen Pein vollends ironisch, da offengelegt wird, dass es sich nur um einen Konflikt in der Schule handelt.

Diese Nicht-Entsprechung ist auch bei den weiteren Klagen zu beobachten. Was als unerträglich bezeichnet wird, erscheint als durchaus sympathisch, z. B. die Mütter und Väter in Str. 3, die die Kinder mit Fürsorge traktieren („Мамаши в бигудях, и папеньки в подтяжках, / с пеленками любовь, и с клецками супы!"). Gerade da Eltern bei Kibirov ansonsten als positive Gestalten figurieren, greifen diese vordergründigen Abwertungen nicht. Somit gewinnt der Protest des pubertierenden Dichters, anders als Baudelaires Kritik an der bigotten bürgerlichen Gesellschaft, keine allgemeine Dimension. Stattdessen beinhaltet Str. 4 Hinweise auf eine psychische Unausgeglichenheit des Heranwachsenden, die die Klagen ironisiert:

Куда глаза глядят? – На небо иль под юбку.
Но в небе – пустота, под юбкой – черт-те что!
О, как не пригубить из рокового кубка,
когда вокруг не то, всегда, везде не то!

Das unerfüllte Verlangen nach einem unbestimmt bleibenden „etwas" scheint zum einen im fehlenden Glauben, zum anderen in fehlender Erfahrung mit dem anderen Geschlecht zu wurzeln. Bezieht man die in *Интимная лирика* artikulierte Positivwertung des Phallogozentrismus mit ein, wie auch das generelle Plädoyer für Sexualität und Religiosität im Werk, lässt sich in der versuchten Baudelaire-Nachfolge ein Gegensatz zu den Prinzipien erkennen, in denen bei Kibirov das (reife) literarische Schaffen wurzelt. Als unreifes Verhaltensmuster erweist sich auch der mit Pathos formulierte Gedanke an Selbstmord (der „verhängnisvolle Kelch" in Str. 4), der wie in *К вопросу о романтизме* (*Сантименты*, vgl. Kap. 5.3.1) Spekulation bleibt.

7.2.3. Postmoderne Implikationen

Kibirovs Baudelaire-Gedichte bezeichnen Lebensüberdruss und Todesfaszination als Grundhaltungen der literarischen Moderne und legen durch die Übertragung auf die Figur eines pubertierenden Jugendlichen, der sich als Baudelaire

---

[970] Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 7. 121–134. 123.: „Все говорят: **нет правды на земле**. / Но **правды нет** – и **выше**." In Кибиров, Тимур: Памяти любимого стихотворения. // Арион (1999) 2. 56–57. 56 findet sich die Textvariante „и *смысла* нет нигде – ни на земле, ни выше!", die noch deutlicher auf die vergebliche Sinnsuche zielt.

geriert, eine parodistische Brechung an. Die Gedichte *Памяти любимого стихотворения* und *Ibid.* beinhalten jedoch auch Reflexionen, die auf Kibirovs Auseinandersetzung mit der Postmoderne zu beziehen sind: Die Sekundaritätsproblematik – die Unmöglichkeit von Innovation und Authentizität – erweist sich als Variante des modernen *ennui.*

Am Ende von Str. 5 gibt es in *Памяти любимого стихотворения* einen deutlichen Einschnitt, der die eintretende thematische Veränderung ankündigt: In der Mitte des letzten Verses erfolgt ein Zeilenumbruch, der zweite Halbvers ist in eine neue Zeile verschoben. Bei dem Ausruf „О, детские мозги!", der auf diese Weise optisch hervorgehoben wird, handelt es sich um ein weiteres Zitat aus *Плавание*. Bei Baudelaire / Cvetaeva folgt auf das aus nur einem Halbvers bestehende Teilgedicht 5, das den Reisenden auffordert, weitere Eindrücke zu beschreiben, als Anfang von Teilgedicht 6 der bei Kibirov zitierte Ausruf „– О, детские мозги!", ebenfalls ein abgetrennter Halbvers. An ihn schließt sich im Original das zynische Fazit an, dass sich überall die gleichen Bilder von Ungerechtigkeit und Gewalt wiederholen würden. Bei Kibirov ist die Reihenfolge umgekehrt: Die Bilder der Ungerechtigkeit stehen *vor* dem zitierten Vers; sie folgen nicht als Fazit, sondern werden durch den kommenden Text entwertet:

> Когда тошнит уже от пойла общепита,
> когда не продохнуть, ни охнуть от тоски,
> когда уже ни зги от злости и обиды,
> когда уже не в мочь…
> **О, детские мозги!**[971]
>
> Взгляни – цветы добра взрастают вдоль дороги:
> ромашка, иван-чай, и лютик, и репей,
> и этот – как его... Пока еще их много.
> Куда тебя несет? Останься, дуралей![972] [Str. 5–6]

Es folgt also – im Gegensatz zum zynischen Prätext – ein optimistischer Appell, die Schönheit der Welt wahrzunehmen, wobei der Wechsel zu Imperativen der 2. Person Singular den appellativ-belehrenden Charakter unterstreicht. Str. 6 beginnt mit der Aufforderung, anstatt imaginärer Übel das (tatsächliche) Leben wahrzunehmen. In Umkehrung des Titels *Les fleurs du mal / Цветы зла* wachsen bei Kibirov am Weg „Blumen des Guten" („цветы добра"), wobei konkrete

---

[971] Bei Baudelaire / Cvetaeva: „О**, детские мозги!**.. // Но чтобы не забыть итога наших странствий: / От пальмовой лозы до ледяного мха, / Везде – везде – везде – на всем земном пространстве / Мы видели все ту ж комедию греха".

[972] In der Textvariante aus der Zeitschrift *Arion* – Кибиров, Тимур: Памяти любимого стихотворения, 57 – erhöht die abweichende Interpunktion die Begeisterung: „Взгляни – цветы добра взрастают у дороги! / Ромашка! Иван-чай! И лютик! И репей!" (Unterstreichungen von mir; M. R.)

Pflanzennamen deren reale Präsenz und die Mannigfaltigkeit der Beobachtungen unterstreichen.

Auch im zweiten Rahmengedicht [48]: *Ibid.* wird das Thema *ennui* aufgriffen und vor allem hinsichtlich der künstlerischen Implikationen behandelt. In Str. 1 wird das aus Baudelaire / Cvetaeva bezogene Motiv der metaphorischen Reise mit einem Halbvers aus Puškins Gedicht *Осень* (1833) verbunden.[973] Puškins Gedicht beschreibt eine Vorliebe für den Herbst, wobei die Vergleiche mit einer schwindsüchtigen Schönen (Teil VI: „Мне нравится она [осень; M. R.], / Как, вероятно, вам чахоточная дева / Порою нравится.“) und die erklärte Vorliebe für den Verfall (Teil VII: „Приятна мне твоя прощальная краса – / Люблю я пышное природы увяданье“) als Vorwegnahmen der Lebenshaltung der modernen *décadence* erscheinen. Bei Kibirov werden allerdings nicht diese Stellen, sondern der erste Vers aus Teil XII zitiert, der auf den Vergleich der Inspiration mit einem in See stechenden Schiff in Teil XI folgt. In *Осень* heißt es: „Плывет. **Куда ж нам плыть?**....“ Danach bricht Puškins Text unvermittelt ab, es folgen zwei Zeilen voller Auslassungspunkte. Im Prätext bleibt es also der Imagination der Leserinnen und Leser überlassen, wohin das Dichter-Schiff steuert. Puškins Reise ist eine Gedankenreise in imaginäre Welten und nicht per se auf Enttäuschung und den Tod ausgerichtet. Bei Kibirov wird das Puškin-Zitat zuerst in die Baudelaire-Thematik eingeordnet und erhält damit eine „dekadente“ Bedeutung, bevor der Sprecher diese morbide Reiseroute am Strophenende dann doch verweigert:

> **Куда ж нам плыть?** Бодлер с неистовой Мариной
> нам указали путь. Но, други, умирать
> я что-то не хочу... Вот кошка Катерина
> с овчаркою седой пытается играть. [Str. 1]

Ab Vers 3 greift Kibirovs Gedicht Puškins Thema Inspiration auf und zählt als Alternative zum Todeswunsch in den folgenden Strophen verschiedene interessante Ereignisse auf, wobei „interessant“ als Gegenbegriff zu Baudelaires *ennui* zu verstehen ist,[974] vgl. in Teil 8 von *Плавание*: „Нам *скучен* этот край!“. Bei Kibirov häufen sich in auffälliger Weise positive Antonyme zu ‚langweilig‘; zusätzlich bilden Interjektionen, Ausrufe- und Fragezeichen die Euphorie des Sprechers ab (Kursive von mir; M. R.):

> Str. 2: *Забавно*, правда ведь?
>
> Str. 3: Ведь *интересно*, правда?
> А вот, гляди – Чубаис!! А вот – вот это да!

---

[973] Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 3,1. 318–321. Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 124 sieht hier einen Antagonismus Baudelaire / Cvetaeva vs. Puškin vorbereitet.

[974] Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 124 sieht diese Aufzählung als Antithese zum Tod, jedoch nicht als Parallele zur Postmoderne.

Str. 4: *Потешно*, правда ведь?

Str. 5: И, правда, *страшно* ведь? И, правда ведь, *опасно*?
Не скучно ни фига! *Таинственно* скорей.
Не то чтоб хорошо. Не то чтобы прекрасно
– *невероятно* все, и с каждым днем *чудней*!

Bei den faszinierenden Eindrücken handelt es sich um eine recht beliebige Aufzählung dessen, was dem Sprecher in diesem Moment durch den Kopf geht (von den Haustieren über ein neues Shakespeare-Buch bis zu einer Fernsehsendung). Der Abschnitt erinnert an die Serie von Blumen in *Памяти любимого стихотворения* sowie die Aufzählung „wunderbarer“ Eindrücke im Gedicht *Парафразис* (Zyklus *Памяти Державина*; *Парафразис*, vgl. Kap. 6.2.1). Alltägliche Phänomene werden in *Ibid.* als „geheimnisvoll“, und „unglaublich und mit jedem Tag wunderbarer“ bezeichnet. Diese Reaktion geht nicht auf besondere Qualitäten der Alltagsimpressionen zurück, sondern allein auf die Bereitschaft des Subjekts, sich über die Welt ringsum zu wundern, die Langeweile und Überdruss entgegenwirkt.

In der Gedichtmitte wird die Aufzählung durch Erläuterungen abgelöst. Am Anfang (Str. 6, V. 1) steht erneut eine intertextuelle Referenz. Zitiert wird (auf Deutsch) aus dem *Mignon-Lied* Goethes*,* das man in früheren Texten Kibirovs als Verkörperung des romantischen Archetyps ‚Fernweh‘ findet (vgl. Kap. 5.3). Im Gedicht *Ibid.* heißt es:

«**Dahin, dahin!**» – Уймись! Ей-Богу надоело.
Сюда, сюда, мой друг! Вот, полюбуйся сам,
как сложен, преломлен, цветаст свет этот белый!
А тот каков – и так узнать придется нам!

Dass in der Originalsprache zitiert wird, erweitert die Bedeutung, denn im Lexem „dahin“ ist auch die Bedeutung ‚Vergänglichkeit / Sterben‘ präsent, die das romantische Fernweh zusätzlich mit Baudelaires Todesfaszination verknüpft. In der folgenden Verszeile wird das Zitat, ebenso wie in den Eklogen aus *Стихи о любви*, zu „hierher, hierher“ („сюда, сюда“) umgeprägt. Es handelt sich also um ein weiteres Plädoyer, das Hier und Jetzt zu genießen. Die Wendung „Ей-Богу надоело“ wertet Baudelaires / Cvetaevas Appell als langweiliges Klischee.

Diese Kritik an der für Kibirov banalen oder zumindest banalisierten Baudelaire’schen Anti-Ästhetik findet auch in Interviews Erwähnung. So erklärt der Dichter 2008:

На мой взгляд, антитеза поэзии не проза, а поэтичность, мертвая поэзия. Когда-то это были стихи с соловьями, розами, коралловыми губками. Сейчас –

> описание отталкивающего, аморальность, то, что началось по крайней мере с Бодлера и продолжалось весь XX век.[975]

Baudelaires florale Metapher aufgreifend, spricht Kibirov 2010 in einem Interview davon, dass man auf den von Unkraut überwucherten Feldern wieder Blumen züchten müsse:

> Что касается Бодлера, то сейчас привлекать «Цветами зла» уже не интересно. Они перестали быть оранжерейной диковиной – все наши поля этими сорняками заросли. Сейчас дело художника василечек какой-нибудь, не говоря о розе, взрастить на этом поле – тогда посмотрим.[976]

Von künstlerischen Alternativen ist auch in Ged. [48]: *Ibid.* die Rede. Hier verbindet sich die Kritik an der Todessehnsucht der Moderne in Str. 7 und 8 mit einer Problematik, die man vor dem Hintergrund von Kibirovs Auseinandersetzung mit den neuen intellektuellen Trends als postmodern einordnet: die drohende literarische Langeweile. Gestützt wird diese Verbindung zusätzlich durch die Ähnlichkeiten zu Ged. [45]: *Постмодернистское* (ebenfalls *Улица Островитянова*), das den für Kibirov zentralen Aspekt der Postmoderne – die unausweichliche Intertextualität – behandelt.[977] Das Gedicht setzt bei dem Postulat der Unmöglichkeit von Originalität und Authentizität an, da alles schon dagewesen sei: „Все сказано. […] / Цитаты плодятся и множатся. / Все сказано – сколько ни ври.“ (Str. 1) Danach wird allerdings argumentiert, dass eine individuelle Wahrnehmung und Variation nach wie vor möglich sei:[978]

> Внимательно и вразумительно
> описано все. Но не так!
>
> Не мной. Не тебе адресовано.
> Кустарники. Звезды. Вода.
> Все сказано, все стилизовано.
> Но это, дружок, не беда. [Str.4–5]

Liest man *Ibid.* vor diesem Hintergrund, tritt in der Entscheidung gegen den Tod die gleiche Grundproblematik hervor. Die Alltagsbeobachtungen erscheinen zunächst als Wiederholung des Ewig-Gleichen und am Ende als Inspirationsproblem:

> Лень-матушка спасет. Хмель-батюшка утешит.
> Сестра хозяйка нам расстелит простыню

---

975 Александров, Николай: Тимур Кибиров – «Отказ от внятного высказывания завел русскую поэзию в тупик». // OpenSpace.ru 23.05.2008, http://os.colta.ru/literature/names/details/911/.

976 Кочеткова, Наталья: Тимур Кибиров – Гениальный поэт Маяковский служил злу. // Известия 15.02.2010, http://izvestia.ru/news/358449.

977 Кибиров, Тимур: Улица Островитянова, 51.

978 Vgl. auch Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 133–134; Гуськова, Н. А.: Тимур Кибиров как антипостмодернист, 108–110.

Картина та еще! Все то же и все те же.
Сюжет – ни то, ни се. Пегас — ни тпру, ни ну. [Str. 7]

In Str. 8 verschwinden diese Probleme jedoch und der Sprecher ruft erneut zur dichterischen Wertschätzung eben dieser „langweiligen" Normalität auf, wobei – wie im Gedicht *Постмодернистское*[979] – ein visueller Eindruck als Auslöser dient (Kursive von mir; M. R.):

Но – глаз не оторвать! Но сколько же нюансов
досель не знали мы, еще не знаем мы!
Конечно же, to be! Сколь велико пространство,
как мало времени. Пожалуйста, уймись!

Die (dichterische) Aufgabe wird also erneut nicht darin gesehen, Neues zu erfahren und Unbekanntes zu beschreiben, sondern dem Bekannten neue Facetten bzw. „Farbschattierungen" (нюансы) abzugewinnen.

Dass der reale Tod keineswegs ästhetisch schön sei (wie es bei Baudelaire scheine), betont ein weiterer Text Kibirovs aus dem Buch *Улица Островитянова*, der sich in den Baudelaire-Dialog einordnet, nämlich Ged. [27]: *„Однажды зимней ночью, возвращаясь..."*, dem – wie erwähnt – ein Motto aus *Плавание* vorangeht. Gegen Baudelaires poetische Ästhetisierung – ein gutes Beispiel ist die Beschreibung einer verwesenden Pferdeleiche in *Une Charogne* / *Падаль*[980] – wird bei Kibirov die Beschreibung einer realen Begegnung mit dem Tod gesetzt. Mit sehr reduzierten formalen Mitteln (prosanaher 5-hebiger Jambus, keine Reime, Enjambements, zerrissene Strophen, kaum Inversionen) wird berichtet, wie der Sprecher im Winter spätabends die Leiche eines erfrorenen Alkoholikers auffindet. Am Ende des Gedichts steht ein als Moral bezeichnetes Fazit: Tod und Trunkenheit sind in der realen Begegnung hässlich.

7.2.4. Die Anbindung an das christlich verankerte Weltbild

In der zweiten Hälfte von Ged. [1]: *Памяти любимого стихотворения* wird die Idee des Todes als einer ultimativen Reise aus einer weiteren kritischen Perspektive betrachtet. Im Gegensatz zu der erdrückenden alltäglichen Routine Baudelaires wird in Str. 7–8 die Normalität als bedroht geschildert. Es brauche keine suizidale Eile, der Untergang stehe auch so bevor (Str. 7: „и так уже все вокруг и гибнет и поет"; Str.8: „И песня наша спета.").

In Str. 9 werden die Untergangsmotive mit einem Zitat aus Lermontovs Gedicht *„Выхожу один я на дорогу..."* gekreuzt, das schon in Kibirovs Versbrief an Igor Pomerancev zitiert wurde (vgl. Kap. 6.1.1, S. 228). Im aktuellen Gedicht verkörpert die Anspielung die Sehnsucht nach kosmischer Ordnung:

---

[979] Кибиров, Тимур: Улица Островитянова, 51, Str. 2: „Ну что же нам делать, когда / нечаянно, необоснованно, / в воде *колыхнулась звезда*." (Kursive von mir; M. R.)

[980] Baudelaire, Charles: Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen, 60–65 bzw. die Übersetzung von V. Levik in Бодлер, Шарль: Лирика, 58–60.

Уж вечер. Уж **звезда**, как водится, **с звездою**
заводит разговор.[981] Разверзла вечность зев.
Осталось нам прибрать весь мусор за собою,
налить на посошок и повторить припев […]

Das Lermontov-Zitat sowie die Metapher der Ewigkeit, die ihren Schlund öffnet („Разверзла вечность зев"), die auf die Wendung *вечности жерло* aus Deržavins Gedicht *„Река времен в своем стремленьи…"* (1816)[982] anspielt, verbinden die aktuelle Problemstellung erneut mit Kibirovs spießbürgerlichem Plädoyer der ersten Hälfte der 1990er. An diese Allusion auf Deržavins – im Angesicht des nahenden Todes entstandenes – letztes Gedicht schließen sich metaphorisch zu verstehende Handlungen an, die als ruhige und geordnete Vorbereitung auf den baldigen Aufbruch bzw. Tod zu interpretieren sind.

Der Refrain, den die Reisenden anstimmen, deutet den Tod schließlich im christlichen Sinne. Dabei wird in Str. 10 direkt gegen *Плавание* zitiert, der Tod wird nicht als Kapitän auf-, sondern jargonal als „манда" ('Fotze')[983] abgewertet; er ist auch nicht das Ziel (bei Baudelaire / Cvetaeva „В дорогу!") der Reise, sondern ein Hindernis („С дороги!"):

Смерть, старая манда, с **дорог**и! Не **чернила**,[984]
не кровь и не вода, но доброе вино
с бедняцкой свадьбы той нас грело и пьянило.
Мария с Марфой нам служили заодно!

Baudelaires Todesmetapher „Tinte" wird bei Kibirov durch „Wein" ersetzt und mit dem ersten Wunder Jesu auf der Hochzeit zu Kana verbunden; auch die Schwestern Maria und Martha kennt man aus den Evangelien. Anders als der Tod, auf den Baudelaires Gedicht zustrebt, ohne zu wissen, was diese Zukunft bringt, liegen die biblischen Ereignisse in der Vergangenheit. Dieser Weg ist also – laut Gedicht – bekannt und real.

Im Einleitungsgedicht des Buches *Улица Островитянова* wird dem auf Baudelaire zurückgeführten Lebensüberdruss also eine mit biblischen Motiven durchsetzte christliche Alternative gegenübergestellt. Während das Vorwort des Vorgängerbuchs *Интимная лирика* von einer „romantischen" Krise und einer Erosion der positiven Inhalte spricht (vgl. Kap. 7, Seite 274), findet sich in *Ули-*

---

[981] Lermontovs Gedicht „Выхожу один я на дорогу, Str. 1: „Ночь тиха. Пустыня внемлет богу, / И **звезда с звездою** говорит." (Лермонтов, М. Ю.: Полное собрание сочинений, т. 1. 93– 94). Vgl. die in Kap. 6.1.1 vermerkten Zitate aus dem gleichen Gedicht (S. 228).

[982] Державин, Г. Р.: Стихотворения [1957], 360.

[983] Bendixen, Bernd et al.: RUW – Das Russische Universalwörterbuch.

[984] In der Übersetzung von Cvetaeva (*Плавание 8*)*:* „**Смерть! Стар**ый капитан! В **дорог**у! Ставь ветрило! / Нам скучен этот край! О Смерть, скорее в путь! / Пусть небо и вода – куда черней **чернила**, / Знай – тысячами солнц сияет наша грудь!" In der Textversion aus *Arion* stehen erneut zusätzliche Ausrufezeichen: „Смерть! Старая манда! С дороги!" (Unterstreichungen von mir; M. R.)

ца Островитянова wieder eine zumindest punktuelle Rückbesinnung auf den früheren Wunsch „das Vernünftige und Gute zu säen“, wie es im Vorwort zu *Интимная лирика* hieß. Allerdings scheint die Basis, auf der dieses lebensbejahende Pathos einst gründete, verloren. Das legt zumindest die letzte Strophe des Gedichts *Ibid.* nahe:

> И пламень кто-нибудь разделит поневоле.
> А нет – и так сойдет. О чем тут говорить?
> **На свете счасть**е есть. А вот **поко**я с **вол**ей
> я что-то не встречал. ***Куда*** ж ***нам*** к чёрту ***плыть***!

Neben der allgemeinen Metapher der Flamme (der Leidenschaft) findet sich ein konkreterer Anhaltspunkt für diese Ausdeutung in dem schon in *Игорю Померанцеву* (*Парафразис*) verarbeiteten Zitat aus Puškins Gedicht *„Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...“* (vgl. Kap. 6.1.1[985]). Dieses intertextuelle Leitmotiv verkörpert die Sehnsucht nach Ruhe im Kreis der Familie, allerdings ist das Zitat in *Ibid.* umgedreht: Puškin verneinte die Möglichkeit des Glücks, hoffte jedoch auf Ruhe und Freiheit im Privaten. Kibirovs Gedicht bejaht hingegen das Glück und spricht von einem Fehlen von Ruhe und Freiheit – das familiäre Idyll scheint nicht mehr ungebrochen.[986] Nach dieser versteckten autobiographischen Anspielung klingt das Gedicht offen mit einer Wiederholung der rhetorischen Frage *„**Куда** ж **нам** к чёрту **плыть!**“* aus, die zu Puškins Gedicht *Осень* zurückführt. Das Zitat bezeichnet im Original die Suche nach dichterischer Inspiration und hebt noch einmal die für Kibirov zentrale Problematik der Postmoderne hervor: angesichts der zwangsläufigen Intertextualität / Sekundarität Wege zu finden, Bekanntes auf neue Weise literarisch zu entdecken.

---

[985] Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 124–125 notiert die Referenz und spricht von einer Entwicklung dieses Zitats im Werk von der Zustimmung hin zur „vollständigen Ablehnung“ (полное неприятие) im zitierten Gedicht.

[986] Vor diesem Hintergrund ist auch Ged. [47]: *Надпись на книге «Улица Островитянова»* zu betrachten, in dem der Sprecher davon ausgeht, dass sein Gegenüber (angesprochen als „Du“; die Analogie zu страна lässt an eine weibliche Adressatin denken) weggefallen ist, und die Lücke dadurch füllen will, dass er sich „an das Land“ wende.

7.3. DIE POSTMODERNE ALS KREATIVE HERAUSFORDERUNG (*AMOUR, EXIL…*)

> *– Безусловно важно и, на мой взгляд, самая важная и самая страшная проблема нынешней культуры, не только поэзии, в том, что человек должен одновременно реагировать на всю сумму написанных до него текстов и создавать при этом что-то новое.*
>
> Timur Kibirov im Interview (1998)[987]

Kibirovs Dialog mit Baudelaire führt die „morbiden" Präferenzen der Moderne auf kreative Langeweile zurück und verknüpft sie mit der – für ihn – zentralen postmodernen Herausforderung. Eben diese wird in Kibirovs 1999 (zeitgleich zu *Улица Островитянова* und *Нотации*) erschienenem Buch *Amour, exil…* ausführlich durchgespielt: Wie lässt sich immer wieder neu über etwas schreiben, worüber schon Generationen geschrieben haben? Und ist angesichts des Wissens um die unausweichliche Wiederholung von schon Gesagtem Authentizität (Aufrichtigkeit) möglich? Das Thema, das alle Gedichte des Bandes variieren, ist dabei das wohl typischste lyrische Sujet überhaupt: die Liebe.[988]

Dem Buch geht ein Motto voran, das diesen Grundkonflikt skizziert.[989] Es scheint sich dabei um einen Ausschnitt aus einer E-Mail zu handeln, d. h. einen Alltagstext, wie ihn jede/r bekommen könnte: „I ne nado vsjo vremja povtorjat: "Daj, Marija, da daj, Marija!" Izvestno ved, chem eto konchaetsja!" Der Text ist im Original in (improvisierter) lateinischer Umschrift wiedergegeben, was auf das Medium Internet verweist[990] und vielleicht auch impliziert, dass Absenderin und/oder Adressat sich im Ausland aufhalten. Der E-Mail-Kontext suggeriert weiterhin, dass das Zitat aus der privaten Korrespondenz des Autors stammt. Bei genauerer Betrachtung zeigt sich allerdings, dass auf Majakovskijs Poem *Облако в штанах* (1914–1915) angespielt wird,[991] in dem es (auch) um die leidenschaftliche Liebe geht. Insofern markiert das Motto beide Pole, den der Unmittelbarkeit / Authentizität sowie den der Intertextualität / Sekundarität.

---

987 Куллэ, Виктор: «Я не вещаю, я болтаю…», 15.

988 Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Amour, exil…

989 Кибиров, Тимур: Amour, exil…, 5.

990 So Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 138. Die Umschrift versteht er weiterhin als Indiz für das Ausgreifen des Buches über das Russische hinaus.

991 Маяковский, Владимир: Полное собрание сочинений. В 13 т. М.: Художественная литература 1955–1961. Т. 1. 173–196: „Мария! Мария! Мария! / Пусти, Мария!" (191), „**Мария** – **дай**!" (193) etc., siehe Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 138.

Diese Ambiguität prägt Kibirovs gesamten Gedichtband: Handelt es sich nur um spielerische Stilisierungen, oder ist der Text auch als Ausdruck echter Gefühle zu lesen?[992] Ėpštejns Definition von ‚Neosentimentalismus' passt hier mustergültig:

> Эта «пост-постмодернистская», неосентиментальная эстетика определяется не искренностью автора и не цитатностью стиля, но именно взаимодействием того и другого, с ускользающей гранью их различия, так что и вполне искреннее высказывание воспринимается как тонкая цитатная подделка, а расхожая цитата звучит как проннительное лирическое признание.[993]

Es folgt ein Kibirov-Zitat, allerdings aus *Л. С. Рубинштейну*, einem Text von 1987.

7.3.1. Umberto Eco und andere: die Sekundaritäts-Problematik am Beispiel der Liebe

Zwischen der Liebe und der Postmoderne sieht nicht nur Kibirov eine gewisse Affinität, was die recht große Zahl an Arbeiten zeigt, die sich mit postmodernen Dekonstruktionen der Liebe beschäftigen.[994] Man stößt dabei fast immer auf ein Zitat aus Umberto Ecos *Postille a Il nome della rosa* [dt. Titel: *Nachschrift zum Namen der Rose*].[995] Eco, dessen Bestsellerroman *Il nome della rosa* als postmodern angesehen wurde, definiert die Postmoderne in seinem Kommentar als eine Reifephase innerhalb der unterschiedlichen Kulturformationen. Sie trete ein, wenn die mit dem Vorhandenen brechende Phase (die Avantgarde) an ihre

---

[992] Bagrecovs Unterkapitel zu *Amour, exil…* (vgl. oben, Fn.[902], S. 276) stellt keinen Zusammenhang mit der Postmoderne her. Зубова, Людмила: Языки современной поэзии, 206 nennt das Buch zwar einen Höhepunkt von Kibirovs Artikulation von Gefühlen, bringt jedoch ein anderes Gedicht – *Признание* (Кибиров, Тимур: Нотации, 32) – in Verbindung mit dem Thema Postmoderne-und-Liebe und mit Ecos Zitat (Зубова, Людмила: Языки современной поэзии, 223–224).

[993] Эпштейн, Михаил: Постмодерн в России, 275 bzw. Эпштейн, М. Н.: Постмодерн в русской литературе, 438–439.

[994] Einige Beispiele: Belsey, Catherine: Postmodern Love. Questioning the Metaphysics of Desire. In: New Literary History. A Journal of Theory & Interpretation 25 (1994). 683–705; Harbers, Henk: Postmoderne Liebesdarstellungen: eine Contradictio in adjecto? In: Wiesinger, Peter (Hg.): Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses, Wien 2000. Bd. 7: Gegenwartsliteratur. Bern et al.: Peter Lang 2002. 127–132; Vancea, Georgeta: Die Elementarteilchen der Liebe in den Geschichten des Begehrens. Postmoderne Thematisierungen des Eros. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 135 (2004). 110–136; Schäfer, Tina: Postmodern Love? Auseinandersetzungen mit der Liebe in der britischen Literatur der 1990er Jahre. Tübingen 2007, http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-opus-31500.

[995] Vancea, Georgeta: Die Elementarteilchen der Liebe, 111; Schäfer, Tina: Postmodern Love?, 198; Illouz, Eva: The Lost Innocence of Love. Romance as a Postmodern Condition. In: Theory, Culture & Society 15 (1998) 3–4. 161–186. 182. Belsey, Catherine: Postmodern Love, 685 operiert mit einem ähnlichen Zitat aus Roland Barthes *A Lover's Discourse*.

Grenzen stoße und zwangsläufig ein neuer Umgang mit der Tradition gefunden werden müsse.[996] Wie dieser aussehe, veranschaulicht Ecos Gleichnis, dass postmodern zu schreiben das Gleiche sei, wie eine Liebeserklärung zu machen, die nicht klischeehaft und unglaubwürdig wirke:

> Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und sehr belesene Frau liebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: „Ich liebe dich inniglich“, weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß genau diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: „Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich.“ In diesem Moment, nachdem er die falsche Unschuld vermieden hat, nachdem er klar zum Ausdruck gebracht hat, daß man nicht mehr unschuldig reden kann, hat er gleichwohl der Frau gesagt, was er ihr sagen wollte, nämlich daß er sie liebe, aber daß er sie in einer Zeit der verlorenen Unschuld liebe. Wenn sie das Spiel mitmacht, hat sie in gleicher Weise eine Liebeserklärung entgegengenommen. Keiner der beiden Gesprächspartner braucht sich naiv zu fühlen, beide akzeptieren die Herausforderung der Vergangenheit, des längst schon Gesagten, das man nicht einfach wegwischen kann, beide spielen bewußt und mit Vergnügen das Spiel der Ironie... Aber beiden ist es gelungen, noch einmal von Liebe zu reden.[997]

Eco erwähnt auch ein Beispiel aus seinem Roman: Ausgerechnet die leidenschaftliche Liebesszene in der Küche sei eine intertextuelle Collage.[998]

Die erstmals 1988 in der Zeitschrift *Иностранная литература* erschienene russische Übersetzung der *Nachschrift*[999] ist in Russland als postmoderner Schlüsseltext vielleicht noch präsenter als im Westen. Verweise auf *Заметки на полях «Имени розы»* finden sich in vielen Überblicksdarstellungen zur postmodernen Literatur.[1000] Über solche allgemeine Belege für die Relevanz des Textes innerhalb der russischen Postmoderne-Rezeption hinaus wird im Buch *Amour,*

---

[996] Eco, Umberto: Nachschrift zum „Namen der Rose“. München; Wien: Carl Hanser 1984. 77–78. Dies erinnert an Kibirovs in Fn.[896] und auf S. 272 zitierte Aussagen.

[997] Eco, Umberto: Nachschrift zum „Namen der Rose“,78–79.

[998] Ebd., 51–52.

[999] Эко, Умберто: Заметки на полях «Имени розы». Вступ., прим. и перевод с итальянского Е. Костюкович. // Иностранная литература (1988) 10. 88–104.

[1000] Эпштейн, Михаил: Постмодерн в России, 281–282 (im Unterkapitel zu Kibirov); Маньковская, Надежда: Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга–СПб. 2009. 43–44. Скоропанова, И. С.: Русская постмодернистская литература, 586 verzeichnet den Text in der Literaturliste, im Unterkapitel zu Eco (58–60) wird die Intertextualitätsfrage allerdings nur beiläufig angesprochen. Die russische *Nachschrift* findet sich ebenfalls in den Literaturverzeichnissen von Современное зарубежное литературоведение, 173; 296 (vgl. Kap. 7.1.1); Il’in bezeichnet den Text im Art. Ризома als nicht weniger populär als den Roman selbst (277). Auch Зубова, Людмила: Языки современной поэзии, 223–224 zitiert Ecos Vergleich des postmodernen Schreibens mit einer Liebeserklärung.

exil… ein expliziter Bezug hergestellt. In Ged. [14]: *„Я вас любил. Люблю. И буду впредь…“*, Str. 4, heißt es (Kursive von mir; M. R.):

> И разуму и вкусу вопреки,
> *наперекор Умберто Эко* снова
> я к Вам пишу нелепые стихи[1001]

Die Beziehung zu Eco wird hier scheinbar als antagonistisch definiert (наперекор – 'zuwider, zum Trotz, entgegen'[1002]), wobei der Italiener dennoch den Maßstab („Vernunft und Geschmack“) für die selbstkritische Bewertung der „ungeschickten Verse“ vorgibt. Bei genauem Lesen zeigt sich aber, dass Kibirovs Schreibstrategie mit Ecos Lösung des postmodernen Dilemmas identisch ist: bewusst intertextuell und ironisch zu schreiben („wie Liala sagen würde“) und dadurch eine dem Zeitgeist adäquate Ausdrucksform für Gefühle zu finden. Mit Ecos Rat übereinstimmende Äußerungen Kibirovs finden sich z. B. in einem Interview von 1995: Um den Leser zu erreichen, müsse man heute anders schreiben. Mit Hilfe von Verfahren wie ‚Intertextualisierung‘ oder ‚Schockieren‘ könne man traditionelle Inhalte vermitteln und an Emotionen appellieren, worin das Ziel der eigenen Dichtung bestehe.[1003] Dass Kibirovs Text sich auf Umberto Eco beruft, und nicht etwa auf Kristeva oder Barthes, mag damit zusammenhängen, dass die poststrukturalistischen Modelle, die den Intertext letztendlich an die Stelle des Autors setzen und diesen als Urheber des Text ablösen wollen, andernorts stark kritisiert werden (vgl. Kap. 7.1.4). Eco – selbst Schriftsteller – beschreibt Intertextualität hingegen als vom Autor eingesetzte Strategie.

In Ged. [14]: *„Я вас любил. Люблю. И буду впредь…“* findet sich ebenfalls ein gutes Beispiel für Kibirovs explizites Einbeziehen der literarischen Tradition. Am Anfang von Str. 1 klingt eines der bekanntesten Liebesgedichte Puškins

---

[1001] Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Amour, exil…, 21.

[1002] Langenscheidt Handwörterbuch Russisch (Daum / Schenk), 302.

[1003] Рассказова, Татьяна: Тимур Кибиров – Только и делаю, что потакаю своим слабостям: „То есть я-то всегда хотел писать просто стихи: чтоб они вызывали у людей те же самые эмоции, что у меня в четырнадцать лет вызывала поэзия Блока. Но поскольку человек я все-таки более или менее вменяемый, то понимаю, что сейчас таким образом воспринимать поэзию уже не принято, неприлично, а значит, чтобы было не стыдно раствориться в эмоциональном лирическом потоке, читателям нужны оправдания. И уж это – забота сочинителя. Существуют различные способы оправданий. Можно, например, выбрать шокирующую тему, вложив при этом в стихи совершенно традиционное содержание: любовь, смерть, течение времени, воспоминания детства. Или – дать читателю возможность угадывать, откуда что пришло: вот тут намек на Набокова, там привет от Мандельштама... Эти и другие приспособления позволяют поэту без стеснения предаваться сентиментализму, а всем остальным – не чувствовать себя читателями Асадова.“

an, das dieser 1829 real an Anna Olenina richtete (er machte ihr einen Heiratsantrag, der allerdings abgewiesen wurde[1004]). Bei Kibirov heißt es:

> **Я Вас любил**. Люблю. И буду впредь.
> Не **дай Вам бог любимой быть други**ми![1005]
> Не дай божé! – как угрожает дед
> испуганным салагам. […]

Die intertextuelle Referenz verästelt sich jedoch noch weiter; dass der enttäuschte Liebende im Plural von anderen spricht, erinnert ebenfalls an Brodskijs Puškin-Variation in dem sechsten seiner Sonette an Maria Stuart (vgl. Kap. 6.3.1).

Über die Liebe als problematisches Thema, zu dem viel geschrieben wurde und das für Wiederholungen und Klischees daher besonders anfällig ist, reflektiert Kibirov jedoch nicht nur mit Bezug auf Umberto Eco. Der ungewöhnliche französische Buchtitel *Amour, exil…* spielt auf ein zweizeiliges Epigramm an, das Puškin 1828 unter (schlechte) Liebesgedichte eines anderen setzte:

> Amour, exil –
> Какая гиль![1006]

Als dritte Autorität, die die Liebe als literarisches Thema kritisch sichtet, verweist Kibirovs Ged. [1]: *„Ну, началось! Это что же такое…“* in Str. 6 durch ein Zitat auf D. A. Prigov:

> Тут уж не Блок – это Пригов скорее!
> Помнишь ли – «**Данте с Петраркой своею**,
> **Рильк**е с любимою **Лорко**й **свое**ю»?..[1007]

Diese Referenz stellt eine Verbindung zu Kibirovs eigener literarischer Genese her und verweist auf den Konzeptualismus als Vergleichsfolie. Das wörtliche (wenn auch ungenaue) Zitat, das durch Anführungszeichen deutlich markiert ist, stammt aus Prigovs Gedicht *„И Данте со своей Петраркой…“*, das folgende generelle Kritik der Liebesdichtung beinhaltet:

> И **Данте со своей Петраркой**
> И **Рильк**а [bei Kibirov maskulin: Рильк<u>е</u>; M. R.] **с Лорко**ю **свое**й
> Небесной триумфальной аркой
> Мерцают из страны теней

[1004] Пушкинская энциклопедия. 1799–1999. М.: АСТ 1999. 435–436 (*Оленина А. А.*).

[1005] „**Я вас любил** так искренно, так нежно, / Как **дай вам бог любимой быть другим**.“ (Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 3,1. 188.)

[1006] Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 3,1. 125; zusammen mit anderen Versen unter dem Titel „Из альбома А. П. Керн“. Siehe den Kommentar: Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1977–1979], т. 3. 444, http://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push10/v03/d03-433.htm. Aus dem Epigramm wird auch in Kibirovs Gedicht *На день рождения жены* (Кибиров, Тимур: Улица Островитянова, 37) zitiert.

[1007] Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Amour, exil…, 6–7.

И русскоземный соловей
Когда пытается расслышать –
Молчит и слышит только медь
Да что он может там расслышать?!
И он предпочитает петь[1008]

Prigovs Gedicht bezeichnet den Bedeutungsverlust der literarischen Tradition der Liebeslyrik. Zum einen durch die falsche Gender-Zuordnungen bei Petrarca, Rilke und Lorca,[1009] wobei man diese Fehler sowohl als Wissenslücke des naiv gezeichneten Dichters (3. Person Singular) als auch als bewusste Abwertung durch Feminisierung (und homosexuelle Konnotationen) interpretieren kann. Zum anderen klingt für die „russische Nachtigall",[1010] d. h. den prototypischen Liebeslyriker, die Dichtung der Vorgänger nach „Bronze", also wie ein Scheppern z. B. eines Beckens, das keine Tonnuancen zulässt. Die Texte sind tot und rufen keine (emotionale) Reaktion hervor. Daher zieht es Prigovs Liebeslyriker schließlich vor, nicht mehr zuzuhören, sondern einfach zu „singen", d. h. ohne Beachtung der literarischen Tradition zu schreiben. Prigovs Gedicht dekonstruiert also ein naiv-ignorantes Schreiben ohne Bewusstsein für das vorhandene intertextuelle Gespinst und die zwangsläufige Wiederholung. Diese Interpretation passt zu Kibirovs Plädoyer für die Kenntnis der literarischen Traditionen, vor deren Hintergrund man schreibt (vgl. Kap. 2.3.4). Man kann Prigovs Text auch als grundsätzliche Infragestellung der *Liebes*lyrik lesen, die sich gegen deren expressiv-appellative Zielsetzung richtet, Emotionen zu verarbeiten und einen Widerhall zu erreichen. Für Außenstehende sind solche Texte – so Prigovs Gedicht – bedeutungslos.

7.3.2. Variationen des Ewig-Gleichen

Wie die Verweise auf Eco, Puškin und Prigov nahelegen, ist die Haltung von Kibirovs Sprecher, der in der 1. Person Singular spricht, gegenüber den eigenen Texten grundsätzlich selbstkritisch. Insbesondere im expositorischen Ged. [1]: *„Ну, началось! Это что же такое…"* wird eine negative Einschätzung geäußert. Sie betrifft zum einen die Gefühle, die ebenfalls nicht mehr neu und originell seien, sondern eine Wiederholung von etwas, das schon unzählige Male empfunden und durchlebt wurde. So heißt es in Str. 1:

Снова за старое? Вновь за былое,
    битый червовый мой туз?
Знаешь ведь, чем это кончится, знаешь!
Что же ты снова скулишь, подвываешь?

[1008] Пригов, Д. А.: Написанное с 1975 по 1989, 43.

[1009] Der spanische Dramatiker und Dichter Federico GARCÍA LORCA (1898–1936).

[1010] Die (orientalische) Nachtigall als Symbol für den Dichter findet sich z. B. in Puškins Gedicht *Соловей и роза* (Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 3,1. 50). Die Vogel-Metapher erklärt, warum bei Kibirov in Str. 2 von zwei Mägen die Rede ist.

Zum anderen ist in Str. 4. von der fehlenden literarischen Qualität des Liebessujets die Rede. Als besonders geschmacklos gilt dem Sprecher die Figurenkonstellation, da die Leidenschaft von ihm als gealtertem Mann ausgeht und sich an eine junge Frau richtet:

> Это сюжет для гитарного звона,
> или для бунинского эпигона,
> случай вообще-то дурнейшего тона

Allerdings wiederholt sich im Gedicht dieselbe Argumentationsstruktur wie in *Постмодернистское* oder den Baudelaire-Gedichten (vgl. Kap. 7.2.3). Obwohl die Qualität des Gefühls und des literarischen Themas anfangs wortreich negiert wird, wird in Str. 5 das Verliebtsein als außergewöhnlicher Moment beschrieben (siehe v. a. das anaphorische „вдруг"), der trotz des Wissens um die Wiederholung („ну и так далее") genauso wie die erste Liebe empfunden wird:

> Глупость. Но утром с дурной головою
> вдруг ощущает он что-то такое,
> вдруг ошарашен такою тоскою,
>   дикой такою тоской –
> словно ему лет 15 от силы,
> словно его в первый раз посетило,
> ну и так далее. Так прихватило –
> Господи боже ты мой!

Diese in Ged. [1] vom Sprecher mit einer gewissen Scham betrachtete „lächerliche" Liebe ist in der Tat das einzige Sujet von *Amour, exil…* und wird in 46 Einzelgedichten, die zu vier mit römischen Zahlen nummerierten Abteilungen zusammengefasst sind, sowie einem abschließenden Zyklus aus neun Gedichten[1011] variiert. Nach welchen Prinzipien die einzelnen Abteilungen zusammengestellt sind, lässt sich nur bedingt nachvollziehen. Es handelt sich nicht um eine lineare narrative Entwicklung über Krisen und Höhepunkte zu Enttäuschung oder glücklichem Ende, sondern um eine redundant-zyklische Folge. Immer wieder wird von Neuem ein Versuch unternommen, die Zuneigung der Geliebten zu gewinnen, und da sie eine Vertiefung der Kontakte konsequent ablehnt („bald ein Jahr" bzw. „über ein Jahr", so Ged. [30]: *„Все говорит мне о тебе – закат…"* und [35]: *„Желаний пылких нетерпенье…"*), entwickelt sich die Beziehung nicht über die Erwähnung eines Spaziergangs und weniger Küsse hinaus. Auch thematische Schwerpunkte lassen sich nur unter Vorbehalt festlegen: In Teil I (Ged. [1]–[8]) wird eine optimistische erste Annäherung ausgestaltet. In Teil II (Ged. [9]–[25]) dominieren Sehnsucht und Liebeskummer, einige Gedichte thematisieren den Schreibprozess (Ged. [11]: *Красавице, предпочитавшей Феба Купидону*, Ged. [18]: *„Ах, Наталья, idol mio…"*, etc.). In Teil III (Ged. [26]–[36]) intensiviert sich das intertextuelle Spiel mit der Literaturgeschichte (sehr deutlich in Ged. [26]: *Заявка на исследование* und [34]:

[1011] In den *Vremja*-Sammelbänden als V gezählt.

Попытка шантажа). In Teil IV (Ged. [37]–[46]) fallen die religiös-philosophischen Ausdeutungen des Liebesthemas auf. Auch der abschließende Zyklus bringt keine Auflösung.

Diese Teile bzw. Abteilungen sind formal und inhaltlich heterogen, meist stehen nicht thematisch oder den intertextuellen Bezügen nach ähnliche, sondern unterschiedliche Gedichte nebeneinander. Das wichtigste Gestaltungsprinzip scheint der stete, unberechenbare Wechsel zu sein, so dass sich keine Lektüre-Routine einstellt. Dadurch zeigt sich, dass immer neue Aspekte und Darstellungsweisen des Liebesthemas gefunden werden können, derer sich der Dichter nach Belieben bedienen kann.

Die intertextuelle Dimension fordert ein analytisches Lesen, d. h. das Nachverfolgen von Motiven, Allusionen und Zitaten. Die Bezüge im Buch sind nicht chronologisch angeordnet, etwa im Sinne eines Voranschreitens von der Antike bis zur Gegenwart, sie fügen sich in der Totalen allerdings zu einer aus russischer Perspektive geschriebenen Geschichte der Liebesdichtung zusammen. Intertextuelle Links, bestimmte Themen oder auch formale Charakteristika fungieren als Zuordnungskriterien, obwohl nicht alle Gedichte klare Konturen aufweisen. Auch wenn von einzelnen Rezipientinnen und Rezipienten jeweils nur eine begrenzte Zahl an Bezügen lokalisiert werden kann, beeinflussen diese Intertextualitätsspuren die Wahrnehmung des gesamten Buches als postmoderne Stilisierung.

Die intertextuelle Palette umfasst die antike Liebeslyrik, die mittelalterliche Minnedichtung und die (v. a. italienische) Renaissance mit ihrer Sonetttradition. Eher auf die russische Literatur fokussiert der kurze Ausflug in den Klassizismus, bevor mit der russischen Romantik ein zweiter Schwerpunkt gesetzt wird. Bezüge auf Autoren des heimischen Realismus und der Moderne sind vorhanden, aber eher selten. Präsenter sind folkloristische Lieder und Romanzen. Darüber hinaus werden verschiedene theoretische Diskurse über die Liebe (Philosophie, Christentum, Psychoanalyse) angeschnitten. Die intertextuellen Bezüge werden in den Texten sehr bewusst herausgestellt, insbesondere durch die explizite Nennung von prominenten Liebesdichterinnen bzw. -dichtern und / oder deren Geliebten: Sappho und Phaon (Ged. [17], [22], [26], [43]), Catull (Ged. [43]), Tibulls Delia (Ged. [43], [45]), Dante und Beatrice (Ged. [1], [26]), Petrarca und Laura (Ged. [1], [26]), Lermontov (Ged. [5]), Puškin und Nataša Gončarova (Ged. [7], [34]), Nekrasov (Ged. [9]), Nadson (Ged. [9]), Blok (Ged. [1], [9]). In einer Reihe von Gedichten finden sich Anleihen an epochentypische Formen: die logaödischen Strophen der Antike (Ged. [22] sowie unregelmäßig in Ged. [17]), der Einreim des Mittelalters (Ged. [10]), Renaissance-Sonette italienischen (Ged. [26], [27], [30]) und englischen Typs (Ged. [38]), volksnahe Trochäen (z. B. Ged. [12], [33]), der klassizistische Alexandriner (Ged. [11]), der fünfhebige Jambus mit Romantikbezug (z. B. Ged. [14], [34]), die Affinität zu dreihebigen Metren des russischen Realismus (deutlich Ged. [9]). Sprechende Überschriften zeigen die Breite der aufgegriffenen Prätexte an, gerade bei den

Liedern: Ged. [2]: *Неаполитанская песня*, Ged. [9]: *Романс*, Ged. [10]: *Старофранцузская песня*, Ged. [12]: *Малороссийская песня*, Ged. [33]: *Великоросская песня*, Ged. [40]: *Жестокий романс.* Dazu kommen viele bekannte Sujets, Motive und Zitate.

Auf Puškin wird besonders häufig angespielt: Der Titel von Ged. [14] wiederholt das bekannte Zitat *„Я Вас любил. Люблю. И буду впредь…“*, Ged. [27]: *Венеция* ruft den Vers „С догарессой молодой“ aus einem Fragment auf;[1012] Ged. [46]: *Платонизм* geht ein Motto aus dem Gedicht *Платоническая любовь* voran.[1013] Zahlreich sind auch die Referenzen auf Baratynskij: Kibirovs Ged. [29]: „**Сей поцелуй**, воров**анный** у Вас“ variiert den titelgebenden Vers des Gedichts *„**Сей поцелуй**, даров**анный** тобой“* (1822);[1014] „***из племени духов***“ in Ged. [31]: *„Дано мне тело. На хрен мне оно…“* stammt aus Baratynskijs *Недоносок* (1835);[1015] Ged. [35]: „**Желаний пылких нетерпенье**“ bezieht sich auf *„Она придет! К ее устам…“* (1822).[1016]

Das Pathos der Liebesdichtung und das hohe Stilregister, das die Klassikerzitate verstärken, sind bei Kibirov allerdings von karnevalistischen Beimischungen mit grob umgangssprachlicher Lexik durchzogen: трахаться, ублюдок (Ged. [1]: *„Ну, началось! Это что же такое…“*); херня (Ged. [4]: *„Со блаженной улыбкой – совсем идиот…“*); козел (Ged. [6]: *„Не любите Вы этих мужчин, mon amie“*); дрянь (Ged. [7]: *Из Лермонтова*); etc.[1017] Diese meist emotional aufgeladenen Wörter brechen das Liebes-Klischee. Besonders stark ist der Verfremdungseffekt in Ged. [5]: *Из Лермонтова*, in dem ein bekannter Prätext – Lermontovs Gedicht *„Я не унижусь пред тобою“* – mit sexualisiert-jargonalen Ausdrücken kollidiert. Aus Lermontovs „**Иль** женщин **уважать возможно**, / **когда мне ангел** изменил?“ wird „**Иль** теток **уважать возможно**, / **когда мне ангел** не дала?“[1018] Allerdings ist bei Kibirov das Schockierende wohl dosiert, es ruft keine Abscheu hervor, sondern amüsiert.

[1012] Puškins Gedichtfragment *„Ночь светла; в небесном поле…“* (Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 3,1. 473).

[1013] Puškins Gedicht *Платоническая любовь*: „В уединенном наслажденьи / **Ты мыслишь обмануть любовь.** / Напрасно! – в самом упоеньи / Вздыхаешь и томишься вновь.“ (Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 2,1. 106–107.)

[1014] Баратынский, Е. А.: Полное собрание стихотворений, 94–95, Zitat: 95.

[1015] Ebd., 181–182, Zitat: 181.

[1016] Ebd., 129.

[1017] Кибиров, Тимур: Amour, exil…, 6; 10; 12; 13.

[1018] Кибиров, Тимур: Amour, exil…, 11. Лермонтов, М. Ю.: Полное собрание сочинений, т. 1. 285–286.

7.3.3. Rückbindung an die (fiktionale) Realität: die Adressatin

Intertextualität, selbstironische Reflexion, karnevaleske Stilkollisionen sind Strategien, die postmodernen Leseerwartungen entsprechen bzw. diese bedienen. In *Amour, exil…* sind sie jedoch auch aus der spezifischen Kommunikationssituation und der erzählten Realität heraus motiviert. Es handelt sich um Liebesgedichte, die an eine Adressatin gerichtet sind, wie es schon das (scheinbar) realer Korrespondenz entnommene Motto signalisierte. In den Gedichten wird immer wieder ein weibliches Du angesprochen, so dass das Buch auch als performativ umgesetzte Liebeswerbung funktioniert.

Die Texte selbst lassen sich durchaus als auf den Geschmack der mit bestimmten Charakterzügen versehenen Adressatin zugeschnittene Werbungsstrategie interpretieren. In ihr kann man eine Verkörperung von Ecos kluger und belesener Frau sehen, der gegenüber eine naive Liebeserklärung unmöglich ist. Die geliebte Nataša wird als kühl und abweisend beschrieben; der Sprecher nennt sie den nationalen Stereotypen gemäß „Europäerin" (Ged. [13]) sowie „Deutsche" und spricht (auf Max Weber anspielend) von ihrer „protestantischen Ethik" (beides Ged. [28]).[1019] Der Band *Amour, exil…* als Versuch, die Geliebte für sich zu gewinnen, setzt bei ihrem Interesse für Literatur an: Nataša, die „liebe Philologin" („филолог милый мой"; Ged. [34]), wolle keine Liebe, sondern Gedichte – so verrät der Titel von Ged. [11]: *Красавице, предпочитавшей Феба Купидону*.[1020] Passim erfährt man weitere Details: Ihr Lieblingsautor scheint Baratynskij zu sein (erneut Ged. [34]: *Попытка шантажа*: „И Пушкин мой, и Баратынский твой […]"). Sie kritisiere die Qualität der an sie gerichteten Liebesgedichte (Ged. [43]) und fordere dazu auf, die überschüssige sexuelle Energie in literarische Tätigkeiten zu kanalisieren (Ged. [18]: „Сублимируйтесь-ка лучше").[1021] Auch ihr Umgang mit den Liebesgedichten wird beschrieben: In Ged. [19] nimmt der über die ständigen Zurückweisungen erboste Sprecher einen Rollentausch vor und beschreibt die erwartete Reaktion der Adressatin: Nataša ist offenbar ruhig und geschmeichelt, liest die Gedichte „in den Mußestunden", also zur Zerstreuung, nimmt routiniert die „Subtexte" (die intertextuellen Bezüge) zur Kenntnis.[1022] Das Lesen – so die Imagination des Sprechers – ist v. a. intellektuell anregend, emotional scheinen die Gedichte kaum zu bewegen. Allenfalls die „Schamlosigkeit" rufe Verwunderung hervor, d. h. nur dieses Mittel ist stark genug, um durchzudringen. All dies passt zu Ecos intellektueller Frau.

[1019] Кибиров, Тимур: Amour, exil…, 20 („от европеянки нежной"); 36.

[1020] Ebd., 42; 18.

[1021] Ebd., 52; 25.

[1022] Ebd., 26.

In Ged. [47-7] findet man eine andere Darstellung, bei der der Adressatin die Rolle eines unerfahrenen Mädchens („девочка“) zugewiesen wird. Nataša reagiere auf die ungezügelte Emotionalität ablehnend und sogar erschrocken, scheint solche Gefühle nicht zu verstehen und sogar zu fürchten:

Рецидив неизбежен. И я опять
　　на себя пенять
буду вынужден, Ташенька, потому,
　　что опять пугать
я начну тебя, девочка. Твоему
　　не понять уму
и сердечку робкому не понять
　　эту муть и тьму.[1023]

Nimmt man beide Pole nicht nur als Motivvariationen wahr, sondern sieht eine psychologische Verbindung, wird die intellektuelle Distanz zur Angst vor dem Gefühl.

Bagrecov sieht in der Figur der Nataša eine Konstruktion ohne Wirklichkeitsanspruch.[1024] Für eine rein intertextuelle Natur sprechen tatsächlich die deutlichen Bezugnahmen auf Puškins Biographie; nicht nur der Name der Muse verweist auf Puškins Ehefrau Natal’ja Gončarova, sondern auch Motive wie die Ablehnung des Werbens,[1025] der Altersunterschied, sogar das Schielen (Ged. [36]: *С итальянского*).[1026] Es gebe bei Puškin auch einen Präzedenzfall für eine erfundene Geliebte.[1027]

[1023] Ebd., 58–59, Zitat: 58.

[1024] Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 139: „мы предполагаем, что автор пытается построить образ возлюбленной без живого прототипа, основываясь исключительно на литературной традиции.“ Gegen eine reale Existenz spreche, dass Natašas Persönlichkeit undeutlich bleibe und keine klaren Konturen zu erkennen seien (142) – das war allerdings bei der ersten im Werk präsenten Muse nicht anders, die das Pseudonym „Ljudmila Kibirova“ trägt. Auch die Grobheit und starke Sexualisierung der Gedichte (142) sind keine überzeugenden Argumente, denn es handelt sich hier um Fragen des Geschmacks bzw. der gewählten literarischen Traditionslinien. Der als fehlend angemahnte moralische Konflikt aufgrund der Untreue des Sprechers gegenüber Gattin Lena (143) findet sich im späteren Buch *На полях «A Shropshire Lad»*, siehe unten (Seite 314).

[1025] Vgl. Ged. [7]: „будешь ты не Гончарова, / а прямой Дантес“; Ged. [34]: *Попытка шантажа*: „Не я один – весь Мандельштамов лес / идет-гудет: Не будь ты, как Дантес!“ (Кибиров, Тимур: Amour, exil…, 13; 42).

[1026] Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 140. Er zitiert aus dem Vorwort Немзер, Андрей: Тимур из пушкинской команды. // Кибиров, Тимур: «Кто куда, а я в Россию…». М.: Время 2001. 5–28. 26–27 (in Кибиров, Тимур: Стихи. М.: Время 2005. 30–32). Das erwähnte Gedicht findet sich in Кибиров, Тимур: Amour, exil…, 44.

[1027] Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 143; Quelle ist Лотман, Ю. М.: Пушкин. Биография писателя, 67–71.

In der inszenierten Biographie der Autor-Figur „Kibirov“ finden sich jedoch auch Indizien, die Nataša Realitätsstatus zuweisen. In den Büchern der späten 1990er kündigen sich Risse in der Ehe an[1028] und die Figur Lena verschwindet weitgehend. *Интимная лирика* ist das letzte Buch, das ihr gewidmet ist. Das Nataša-Sujet seinerseits bleibt keine auf *Amour, exil…* beschränkte Episode, sondern wird in den Büchern der 2000er Jahre fortgesetzt: In *Юбилей лирического героя* kreist der zweite Teil, *Sfiga*, um das Sehnen nach Nataša.[1029] In *Шалтай-болтай* finden sich beiläufige Erwähnungen (in den Gedichten *В альбом Н. Н.*; *„Не случайно, не напрасно…“*[1030]), ähnlich in *Кара-барас*. Dort wird Nataša (zusammen mit Tochter Saša) sogar im Widmungsgedicht genannt.[1031] Von ihr ist ebenfalls im Vorwort zu *На полях «A Shropshire Lad»* die Rede;[1032] in den Gedichten wird der Sprecher zum unglücklichen Single stilisiert (z. B. Ged. 43), der erfolglos um eine jüngere Geliebte wirbt (Ged. 24, 25, 26, 33, 34) und einer verlorenen Liebe nachtrauert (Ged. 8, 18); in Ged. 45: *Mea culpa* ist die Rede von der eigenen Schuld am Scheitern einer Beziehung. Im Buch *Три поэмы* findet sich im Gedicht *Вступительный центон* die Widmung „И посвящается все той же / Н. Н., неведомой красе“, wobei die Anonymitätsmarker erneut auf Nataša bezogen werden können.[1033]

Insofern handelt es sich bei dem Auftauchen der dritten Muse im Buch *Amour, exil…* nicht um nur um ein punktuelles Experiment, nach dessen Ende die Normalität mit Lena im Werk zurückkehrt. Wie immer es auch um die reale Biographie bestellt sein mag, Nataša soll im fiktionalen Kosmos als „echt“ wahrgenommen werden. Diese Schlussfolgerung wirkt sich entscheidend auf die Lektüre von *Amour, exil…* aus. Das rationale Moment des intellektuellen Spiels wird um eine authentische Dimension des Geschriebenen ergänzt, was zu einer stärkeren emotionalen Reaktion der Leserschaft führt, die einen autobiographischen Pakt eingeht. Insofern unterscheiden sich Kibirovs Gedichte von rein pa-

---

[1028] Vgl. Andrej Nemzers Vorworte in den Kibirov-Gesamtausgaben von 2001 und 2005: „Заговорив с ошеломляющей откровенностью, заставляющей вспомнить Маяковского, Кибиров «рассекретил» гнетущую печаль «Улицы Островитянова» (последняя попытка удержать опоэтизированный теплый дом) и «Нотации» с их жаждой недостижимого прямого слова – о море, о небе, о себе, о Ней. Все стало ясно – счастье все-таки стряслось. А о том, что оно не всегда сочетается с «покоем и волей», Кибиров и раньше знал“ (Немзер, Андрей: Тимур из пушкинской команды, 25–26 bzw. 30–31).

[1029] Кибиров, Тимур: Юбилей лирического героя. М.: Проект ОГИ 2000. 13–28. Für Ambivalenz sorgt allerdings im Gedicht *„Как Блок жену свою – О Русь! …“* (ebd., 20) die Bezeichnung als „баснословна“, „условна“ sowie der Verweis auf den Pygmalion-Mythos im Gedicht *„Не час, не день, не год… А сколько – два?“* (24).

[1030] Кибиров, Тимур: Шалтай-Болтай, 12; 34.

[1031] Кибиров, Тимур: Кара-барас [2006], 5–6.

[1032] Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad» [2007], 5–9. 9.

[1033] Кибиров, Тимур: Три поэмы, 5–8, Zitat: 8.

rodistischen Stilisierungen, wie sie in den frühen 1990ern etwa die *Höfischen Manieristen* (*Куртуазные маньеристы*) verfassten,[1034] oder von D. A. Prigovs Liebesgedichtdekonstruktion *„Когда бы вы меня любили…“,* die das Dichten als konventionalisierten Vorgang darstellt, wie der Bruch in V. 3. markiert:

Когда бы вы меня любили
Я сам бы был бы вам в ответ
К вам был бы мил и нежн... да нет –
Вот так вот вы меня сгубили

А что теперь?! – теперь я волк
Теперь невидим я и страшен
Я просто исполняю долг
Той нелюбви моей и вашей[1035]

Der Unterschied zu solchen postmodern-konzeptualistischen Texten lässt sich exemplarisch an Ged. [13] aus *Amour, exil*… nachvollziehen, in dem der unglücklich liebende Sprecher seine Lage zuerst in fünf pathetischen (und somit intertextuell-parodistischen) Strophen beklagt, denen als Destillat der Emotionen ein lakonischer Einzelvers folgt: „Просто я очень скучаю.“[1036] Dadurch, dass der Strom von Worten unterbrochen wird und die Gefühle mit einem schlichten Satz benannt werden, entsteht der Eindruck von Authentizität. Das Variieren der literarischen Tradition und die Inszenierung der postmodernen Sekundaritätsproblematik werden also durch die Dimension einer realen Liebeswerbung ergänzt. Tatsächlich ist an einigen Stellen von bestimmten Absichten die Rede, z. B in Ged. [19] von der Eroberung qua Poesie:

Ну что, читательница? Как ты там? Надеюсь,
что ты в тоске, в отчаянье, в слезах,
что образ мой, тобой владея,
сжимает грудь и разжигает пах.[1037]

Obwohl Kibirovs Texte Nataša also als reale Figur inszenieren und eine autobiographische Lektüre fordern, markierte Kibirov in der Funktion als Autor die Liebesgeschichte im Rahmen einer Gedichtpublikation in der Online-Zeitung *Stengazeta* 2006 dann doch als reine Fiktion. Das Ganze sei nur ein literarisches Spiel gewesen, das inzwischen seinen Reiz verloren habe, und Nataša nicht mehr als eine Mystifikation. Als Motiv für die Entzauberung nennt der Autorkommentar die entsprechende Schlussfolgerung aus Bagrecovs Dissertation –

[1034] Vgl. die Bände: Езда в остров любви. Русская куртуазная муза. Поэтический сборник XVIII–XX век. Авторы-сост.: Андрей Добрынин и др. М.: Х.Г.С. 1993. Орден Куртуазных маньеристов: Красная книга маркизы. Венок на могилу всемирной литературы. М.: Александр Севастьянов 1995.

[1035] Пригов, Д. А.: Написанное с 1975 по 1989, 47.

[1036] Кибиров, Тимур: Amour, exil…, 20.

[1037] Кибиров, Тимур: Amour, exil…, 26.

ein amüsanter Hinweis auf die Wechselwirkung von Forschung und Forschungsobjekt:

> Впрочем, после того как Д. Н. Багрецов в своей диссертации («Тимур Кибиров – интертекст и творческая индивидуальность». Екатеринбург, 2005) убедительно доказал, что лирическая героиня моих стихов «является чисто литературным персонажем, не имеющим живого прототипа», изящная мистификация потеряла всякий смысл. Поэтому публикуемая подборка стихов кроме всего прочего является еще и прощанием с этой забавной, но уж очень затянувшейся литературной игрой.[1038]

Jedoch bleibt auch nach 2006 die Frage nach Fiktion oder Faktum in der Schwebe. Der demaskierende Kommentar und die folgenden Gedichte sind nicht in das kanonischen Werk eingegangen. In den *Vremja*-Ausgaben wird Nataša somit nicht explizit als Erfindung charakterisiert und die Ausrichtung auf eine autobiographische Lektüre nicht aufgehoben. Außerdem dauert, wie gesagt, die Nataša-Thematik im Werk noch an. Es bleibt letztendlich auch die Unsicherheit, inwieweit der reale Autor in Gedichten und auktorialen Vorworten die tatsächlichen Verwerfungen seines Privatlebens – Ehekrisen, Affären, etc. – offenlegt. Dass gewisse Momente der realen Biographie in den Texten aufscheinen, ist wahrscheinlich, jedoch lässt sich nur darüber spekulieren, in welchem Maße und in welcher Brechung. Letztlich ist für die Literaturwissenschaft auch weniger die biographische Realität als solche, sondern die literarische Realitätsfiktion relevant. Das literarische Spiel mit der inszenierten Liebesgeschichte erschöpft sich jedoch – ab *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* (publiziert 2009) ist Nataša verschwunden.

[1038] Кибиров, Тимур: Лузер vs юзер. // Стенгазета 17.05.2006, http://stengazeta.net/?p=10001508.

7.4. KAPITELRESÜMEE

Eine zentrale Themenlinie, die sich in verschiedenen Variationen durch die 1997–1999 entstandenen Bücher der dritten Werkphase zieht, ist die Reflexion jüngster philosophisch-philologischer sowie literarischer Diskurse, die man unter den Oberbegriff ‚Postmoderne' einordnen kann. Die Gedichte greifen spezifische Momente des vielgestaltigen Phänomens auf und reagieren unterschiedlich.

Zentral in *Интимная лирика* ist die Auseinandersetzung mit neuen westlichen Konzepten, die in den 1990ern in Russland von (progressiven) Philosophen, Literaturwissenschaftlern, Kritikern und nicht zuletzt von Schriftstellern aufgegriffen wurden. Die entsprechenden Gedichte Kibirovs wurden unter Berücksichtigung der zum Buch gehörenden Literaturliste untersucht, die auch Fachbücher enthält, die die in den Gedichten aufscheinenden theoretischen Aspekte behandeln. Untersucht wurden drei Themenbereiche: Zum einen wird die eigene Teilhabe am Bachtin'schen Karneval (d. h.: an der postmodernen Relativierung autoritativer Wahrheiten / Normen) vom Sprecher in der Retrospektive kritisch betrachtet. Weiterhin bekennen die Gedichte sich zu Phallozentrismus, Logozentrismus und Literaturzentrismus, wobei diesen im ursprünglichen, postmodern-poststrukturalistischen Kontext negativ besetzten Begriffen bei Kibirov eine positive Bedeutung zuwächst. Ein dritter Themenkomplex sind die poststrukturalistischen Thesen zu Autorschaft, Text und Textlektüre, die als Bedrohung für die Literatur gesehen werden. Das Theorieinventar im Ganzen wird als Herrschaftsinstrument einer neuen Elite charakterisiert, und man kann Kibirovs poetische Reflexionen als Versuche ansehen, diese Macht zu brechen. Seine Gedichte lösen sich dabei von den ursprünglichen theoretischen Kontexten und nehmen eine freie Interpretation der metaphorischen Termini vor.

Der Folgeband *Улица Островитянова* schlägt einen Bogen zwischen der literarischen Postmoderne und Moderne. Alltagsüberdruss, Todesfaszination und Suizididee als Schwerpunktthemen von Charles Baudelaires berühmtem Zyklus *Le voyage* (in Cvetaevas Übersetzung: *Плавание*) aus *Les fleurs du mal* werden parodiert und als pubertäre Krise abgewertet. Als Gegenmodell zur Ästhetik des Hässlichen und Morbiden rufen Kibirovs Gedichte dazu auf, die Schönheiten des Gewohnten als literarisches Thema wiederzuentdecken. Die positiv konnotierten Beschreibungen des Alltäglichen werden insbesondere durch die Ähnlichkeit mit dem Gedicht *Постмодернистское* auf die für Kibirov zentrale postmoderne Herausforderung bezogen, wie man im Wissen darum schreiben könne, das über alles schon geschrieben wurde. Die Baudelaire-Dialoge klingen mit der Versicherung einer christlich fundierten Weltsicht aus, der die Normalität als bewahrenswert gilt. Die auf Bibelzitaten aufbauende Argumentation bleibt im Unterschied zu den früheren Entwürfen jedoch abstrakt. Wie die Um-

prägung des leitmotivischen Puškinzitats andeutet, scheint das Familienidyll, das in die Basis der literarischen Weltmodelle lieferte, nicht mehr intakt.

Das Buch *Amour, exil…* greift die in *Улица Островитянова* angerissene Problematik der Möglichkeit von Originalität und Authentizität angesichts der Dichte der literarischen Tradition auf. Mit dem Thema ‚Liebe' wird in dem Band ein besonders „abgegriffenes" Sujet gewählt, das mit der kühlen und skeptischen Grundhaltung der Postmoderne kollidiert – Kibirovs Gedichte beziehen sich explizit auf Ecos bekannten Vergleich der postmoderne Haltung mit der Liebeserklärung an eine intellektuelle Frau. Der Gedichtband liest sich als pedantisch betriebenes Spiel: Die Gedichte sind intertextuell, selbstreflexiv und selbstironisch, sie artikulieren vordergründig eine Geringschätzung der Liebesdichtung und der eigenen Gefühle. Allerdings sind die textintern an eine konkrete Adressatin gerichteten Liebeserklärungen *auch* als Zeugnisse echter Emotionen lesbar, wobei die postmoderne Stilistik als adressatenspezifische Strategie erscheint. Die geliebte Nataša wird in *Amour, exil…* und den folgenden Büchern als real existente Figur inszeniert, auch wenn der Autor Kibirov sie 2006 als Mystifikation demaskierte und – allerdings erst in *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* – als Thema aufgibt. Dieser gesamte Nataša-Komplex führt die früheren autobiographischen Inszenierungen (als Liebender, Ehemann und Vater) auf ein metaliterarisches Niveau. Kibirovs ‚Neo-Sentimentalismus' bzw. ‚Neue Aufrichtigkeit' gibt hier die klare Positionierung gegen die Postmoderne auf, die in *Двадцать сонетов к Саше Запоевой* noch angelegt war, und offenbart sich als literarisches Projekt.

Resümierend ist festzustellen, dass bei Kibirov keine kategorische Feindschaft gegenüber der Postmoderne zu finden ist. Sie fungiert aber auch nicht als Zielvorstellung des eigenen Schreibens oder Summa des Schaffens, sondern einzelne Aspekte werden als Problemstellungen begriffen, die (literarische) Lösungen fordern und unterschiedliche Reaktionen hervorrufen.

8. DIE ENGLISCHE LITERATUR: INSPIRATION UND LEGITIMATION[1039]

Despite individual differences, so-called new sincere authors and critics share the wish to substitute the postmodern with an alternative cultural attitude. This refuted postmodernism does not necessarily coincide with postmodernism as defined by contemporary theory. Rather do the propagators of a new sincerity object against what one could call an imagined postmodernism, one that is non-ethical, radically cynical and that destroys all of humanism's achievements through relativism.[1040]

Невольною тоской стеснилась грудь. Прощай же!
Любовь моя, прощай, Британия, прощай!
И помнить обещай.

Timur Kibirov: Русская песня. Пролог

In Kibirovs Texten der 1990 wird die vielgestaltige Postmoderne als Problemstellung und künstlerische Herausforderung konzipiert, auf die es gelungene, aber auch misslungene Antworten gebe. Wenn in Kibirovs Sonetten an die Tochter de Sade und Sorokin abgelehnt werden oder in *Улица Островитянова* und *Нотации* gegen Baudelaire und Nietzsche polemisiert wird, richten sich diese Stellungnahmen gegen solche „falsche", „destruktive" Ausprägungen der Postmoderne (auch wenn der Begriff selbst in den entsprechenden Gedichten nicht verwendet wird). Kibirovs Kritik steht nicht allein. In den 1990ern Jahren wurde die neue, postmoderne Literatur nicht nur begrüßt, sondern auch angefeindet, so dass der Terminus im russischen Diskurs inzwischen negativ konnotiert ist:

[1039] Die Grundidee des Kapitels geht zurück auf: Рутц, Марион: «Иностранные» интертексты в творчестве Тимура Кибирова (общая картина, англофильство и англо-французский антагонизм). // Текст и подтекст. Поэтика эксплицитного и имплицитного. Отв. ред.: Н. А. Фатеева. М.: Азбуковник 2011. 341–348. Unterkapitel 8.2 überschneidet sich teilweise mit Rutz, Marion: Timur Kibirovs „Ab ovo": Postmodernes Spiel aus dem Geiste der englischen nicht-didaktischen Kinderliteratur. In: Stahl, Henrieke; Korte, Hermann (Hgg.): Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland. Leipzig: Biblion Media 2016. 611–636. Unterkapitel 8.3 verwendet Thesen aus: Rutz, Marion: Timur Kibirovs Bearbeitung von A. E. Housmans *A Shropshire Lad*. Vermittlung – Appropriation – Usurpation. In: Ressel, Gerhard; Stahl, Henrieke (Hgg.): Die Slaven und Europa. Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang 2008. 263–285. Alle Links in diesem Kapitel wurden am 10.06.2015 überprüft.

[1040] Rutten, Ellen: Strategic Sentiments, 203.

> Постмодернизм – слово в России бранное. Словно бы из одного смыслового гнезда с имморализмом и цинизмом, с демонстративной аутичностью и самоцельной игрою в бисер, с равно оскорбительным наплевательством по отношению как к высокой литературной традиции, так и к массовому читательскому спросу.[1041]

Vor diesem Hintergrund stehen die im neuen Jahrtausend entstandenen Bücher Kibirovs, die immer wieder auf die Frage nach (von der Postmoderne hinterfragten) moralischen Grundlagen zurückkommen und nach Möglichkeiten suchen, „positiv" auf die Gesellschaft einzuwirken.[1042] Diese Ausrichtung des Schreibens bricht mit der Zielsetzung postmoderner Autoren wie Erofeev, Sorokin, Prigov etc., die nicht mehr wie in sowjetischer Zeit einen gesellschaftlichen Auftrag und erzieherische Aufgaben erfüllen wollten. Kibirovs moralische Linie stößt dementsprechend durchaus auf Ablehnung, so weist Dichterkollege Vladimir Gubajlovskij (*1960) in einer Rezension zu Kibirovs Gedichtband *Три поэмы* 2008 kritisch auf die Nähe zum neo-konservativen Mainstream der Ära Putin hin:

> Вот о морали-то речь и идет в книге.
> […] Позиция вполне достойная, но приходится признать, что ее (**мораль**, **выш**едшую **из моды**[1043]) отчетливо поддерживают все официальные лица – от министра культуры до президента РФ. […] Так что точка зрения Кибирова вполне совпадает с мнением властей. Это для любого настоящего поэта довольно неловкое положение. И тем не менее Кибиров с гневом отрицает точку зрения тех, кто находит «упоение в говне».[1044]

Es ist jedoch zu berücksichtigen, dass Kibirovs poetische Projekte einen kleinen Kreis von Kollegen, Kolleginnen, Lesern und Leserinnen im Blick haben und kein zu indoktrinierendes Massenpublikum. In diesem Umfeld, in dem die Autonomiepostulate der (Post-)Moderne als Norm gelten, wird das Interesse an Moral und Wertvermittlung vermisst.

[1041] So beginnt der Eintrag *Постмодернизм* in: Чупринин, Сергей: Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям, 434–438. 434.

[1042] Laut Kibirov wirkt jede Art von Literatur auf die Leserinnen und Leser ein: „Конечно, [литература; M. R.] влияет, может быть, не так, как прежде. Мы сформированы чтением. Мы живем в том мире, который описали для нас и оформили писатели. Сегодня это так лишь в некоторой степени, но все же так. И все разговоры о том, что изящная словесность никому ничего не должна, звучат горделиво и самолюбиво, мол, «всесилен, как стихия, не властен лишь в себе самом», но на самом деле – это просто нежелание ответственности." (Левина, Анна: Тимур Кибиров – «Хотелось бы верить политикам». // Союз правых сил [o.J.], http://www.sps.ru/?id=217791&PHPSESSID=4007548dab07745).

[1043] Ein Zitat aus Kibirovs Gedicht *Вступительный центон* (Кибиров, Тимур: Три поэмы, 5–8).

[1044] Губайловский, Владимир: Книжная полка Владимира Губайловского. // НМ (2008) 7. 189–196. Zu Kibirov 190–191; Zitat: 190.

Der erzieherische Grundimpetus, der sich durch die verschiedenen Werkphasen Kibirovs zieht, realisiert sich in den nach 2000 entstandenen Büchern konzeptuell über zwei intertextuelle Komplexe: zum einen über Kinder-, zum anderen über ausländische (westeuropäische) Literatur, wobei sich in *Шалтай-Болтай* und *Кара-барас* beide Linien kreuzen. Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit einem dieser Bereiche, und zwar den Verweisen auf ausländische Literatur.[1045] Neben kritischen Dialogen – etwa der Polemik gegen Baudelaire und der Ablehnung poststrukturalistischer Trends – gibt es zahllose positive Bezugnahmen, insbesondere auf die englische Literatur. Trotz der Verweisdichte wurden diese Referenzen auf nicht-russische Literatur in der Forschung bisher so gut wie nicht berücksichtigt. Die wenigen Ansätze beschränken sich auf Texte Kibirovs aus den 1990er Jahren: Fedorova geht bei ihrer Analyse des Zyklus *Двадцать сонетов к Саше Запоевой* (*Парафразис*) auch auf Dante und die Tradition des italienischen Sonetts ein; Šapir erwähnt bei dem Vergleich von Puškins komischem Poem *Домик в Коломне* und Kibirovs *Сортиры* Byrons Versepen.[1046] Bagrecov erwähnt den Baudelaire-Dialog und in Bezug auf das Buch *Amour, exil…* ist beiläufig von einer Ausweitung auf ausländische Bezugstexte und Einbettung in einen „weltliterarischen" Referenzhorizont die Rede.[1047]

Im Zentrum der vorliegenden Untersuchung stehen die Kontaktzonen mit der für Kibirovs Werk wichtigsten ausländischen Nationalliteratur: der englischen. Dabei interessiert weniger ein akkurates Gesamtbild, das alle Zitate und Anspielungen zuordnet,[1048] als die konzeptuellen intertextuellen Dialoge mit einzelnen Autorinnen bzw. Autoren und Texten, über die die eigene Poetik herausgearbeitet und die Beziehung Russlands zu England bzw. dem Westen verhandelt wird. Klassiker wie Shakespeare oder Byron, die bei einer Aufsummierung der breit gestreuten Verweise die ersten Plätze belegen, treten dabei nicht selten gegenüber (aus Sicht des traditionellen Kanons) ungewöhnlichen Namen und wenig

---

[1045] Da die beiden intertextuellen Felder sich zum Teil überschneiden und im Werk eine ähnliche Funktion erfüllen, wurde die Kinderliteratur als separates Thema ausgespart. Dieses „ungeschriebene" Kapitel ist inzwischen als Aufsatz erschienen: Rutz, Marion: Zitate aus Kinderliteratur bei Timur Kibirov bzw. Рутц, Марион: Детская литература в творчестве Тимура Кибирова.

[1046] Федорова, Людмила: Суровый Дант и насмешливый Кибиров; Шапир, М. И.: Семантические лейтмотивы ирои-комической октавы.

[1047] Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 123–124; 138.

[1048] Das quantitative Gesamtbild findet sich in Рутц, Марион: «Иностранные» интертексты в творчестве Тимура Кибирова. Hier wurde die Häufigkeiten von Autornamen sowie von Zitaten und Anspielungen ausgezählt. An erster Stelle steht die englische, an zweiter die französische Literatur. Eine Tabelle mit den nach Häufigkeit der Referenz geordneten Autorinnen und Autoren findet sich am Ende des Aufsatzes.

bekannten Texten zurück, die intensive Auseinandersetzungen anstoßen. Produktiv sind in Kibirovs Werk etwa englische Kindergedichte, Lewis Carrolls Alice-Romane, Gedichte von A. E. Housman, Walter Scotts Historienroman *Ivanhoe*, Dorothy L. Sayers christliche Juvenilia, C. S. Lewis' *Narnia Chronicles* sowie Dickens' Roman *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*.

Im Unterschied zu den vorhergehenden Kapiteln, in denen die Unterkapitel entsprechend dem Publikationsdatum der Texte aufeinander folgten, wurde gegenüber dem chronologischen Prinzip eine stärker thematische Anordnung bevorzugt: Die in Kapitel 8.4 behandelten Gedichte aus *Кара-барас* (2002–2005) datieren vor *На полях «A Shropshire Lad»* (publ. 2006/2007) in Kapitel 8.3. Dieser Tausch stellt die intertextuellen Auseinandersetzungen mit antididaktischen Klassikern der englischen Kinderliteratur sowie A. E. Housman nebeneinander, die beide markante Aspekte von Kibirovs Poetik profilieren. In den Unterkapiteln 8.4 und 8.5 werden die inhaltlich verwandten poetischen Reflexionen über Werte (*Кара-барас*, abgeschl. 2005) und Glauben (*Греко- и римско-кафолические песенки и потешки*, abgeschl. 2009) zusammengefasst. Schließlich wird das aus dem Buch *Три поэмы* (2006–2007) stammende *Лиро-эпическая поэма* an das Kapitelende gerückt, da es – ähnlich wie das in Kapitel 8.1 thematisierte Gedicht – allgemein auf das Verhältnis zu England Bezug nimmt. Beide Teilkapitel legen sich als Rahmen um das Kapitelganze, führen als Exposition in das Thema – die besondere Bedeutung der englischen Kultur im Werk Kibirovs – ein und bringen es mit der Inszenierung russophiler Ressentiments zu einem kontroversen Abschluss, der dem wieder zunehmend angespannten Verhältnis der russischen Gesellschaft zum „Westen“ Rechnung trägt.

8.1. ANGLOPHILIE UND HEIMATDISKURS: *РУССКАЯ ПЕСНЯ. ПРОЛОГ* (*САНТИМЕНТЫ*)

Dass der englischen Literatur in Kibirovs Werk ein derartiges Gewicht zukommt, mag zum Teil pragmatische Gründe haben. Englisch scheint die einzige Fremdsprache zu sein, die Kibirov und sein literarisches *alter ego* beherrschen. Sprecher wie auch Autor werden mehrmals bei der Lektüre englischsprachiger Literatur gezeigt, sowohl von Prosa (*Письмо Саше с острова Готланд* [*Нотации*], Str. 9: „я со словарем читаю / старый английский роман"[1049]) als auch von Gedichten (Autorvorwort zu *На полях «A Shropshire Lad»*: „Как раз в это время с упоением гоголевского Петрушки начинал читать английские стихи."[1050]). Die schwache Präsenz der anderen anglophonen Literaturen verweist auf den konzeptuellen Charakter der Präferenz Großbritanniens.[1051]

Obwohl der intensive Dialog nach 2000 einsetzt, gibt es auch davor Gedichte mit Englandbezug, insbesondere *Русская песня. Пролог* (*Сантименты*), das eine Art Liebeserklärung enthält.[1052] Der Untertitel bezeichnet das Gedicht als Vorbereitung auf das im Buch nachfolgende Gedicht *Русская песня*. Ende der 1980er Jahre verfasst, leitet der Prolog die intertextuelle Reflexion über das Wesen der neu zu definierenden russischen (und nicht mehr sowjetischen) Identität durch die Kontrastierung mit dem englischen Westen ein. Eine Verbindung besteht auch zu dem dritten längeren Gedicht aus *Сантименты*, *К вопросу о романтизме* (vgl. Kap. 5.3). Dort wird in dem abschließenden Appell für das Spießertum der Name Dickens erwähnt, wodurch ein Element der englischen – also eigentlich fremden – Kultur mit dem eigenen Spießer-Ideal verschmilzt.[1053]

Das Gedicht *Русская песня. Пролог* inszeniert eine reale Begegnung mit Großbritannien. Schauplatz ist ein englischer Flughafen, wo der diegetische Sprecher in der Situation des Übergangs über Fremde und Heimat reflektiert. Bei der Gestaltung des Textes spielen intertextuelle Referenzen eine wichtige Rolle, er beginnt mit dem Vers „Я берег покидал туманный Альбиона" aus Batjuškovs Gedicht *Тень друга* (1814), das ebenfalls anlässlich der Rückreise aus England entstand.[1054] Symptomatisch wird bei Kibirov schon zu Anfang das Pathos der Zitate durch die Kontrastierung mit lebensweltlichen Realien relativiert: Auf Albion folgt die Zollkontrolle, auf Byrons Poem *Childe Harolde* der Flughafen, Str. 2 reimt „терроризмом" – „Отчизны".

[1049] Кибиров, Тимур: Нотации, 7–8, Zitat: 8.

[1050] Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad» [2007], 5–9, Zitat: 5.

[1051] „Englisch" und „britisch" werden analog zu Kibirovs Texten als Synonyme verwendet.

[1052] Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 263–265.

[1053] *К вопросу о романтизме*: ebd., 269–283; *Русская песня*: 275–281.

[1054] Батюшков, К. Н.: Полное собрание стихотворений, 170–171. Kommentar: 297–298.

Im Gedicht treffen sich intertextuelle Bezüge auf die englische und die russische Literatur, wobei der leitmotivische Ausruf „Прощай!“ beide Linien verbindet. Diese Formel findet sich sowohl in dem patriotischen Lied *Прощание славянки* (M.: V. I. Agapkin, ca. 1912; T. u. a. V. Lazarev), dessen Titel in Str. 6 genannt wird,[1055] als auch in Byrons Epos *Childe Harold's Pilgrimage* (explizit in Str. 1).[1056] Kibirovs erste vier Strophen beinhalten weitere Referenzen auf Byron: Neben dem Poem *Childe Harold* (publ. 1812–1818), das das Leitmotiv des Abschieds liefert, wird aus den Gedichten *Fragment Written Shortly after the Marriage of Miss Chaworth* (1805)[1057] und *My Soul Is Dark* (*Hebrew Melodies,* publ. 1815)[1058] zitiert. Die teilweise im Original wiedergegebenen Zitate fangen die Verfassung des Scheidenden ein und verleihen dem Sprecher in ironischer Übertreibung Züge des Byron'schen Helden, der unstet von Land zu Land zieht, an Trennungsschmerz leidet und die Maske des wahnsinnigen Königs Saul aufsetzt. Am Übergang von Str. 4 zu Str. 5 wird die Identifikation mit England von patriotischen Referenzen übertönt. Der Vers „**Мне не нужна** // страна газонов стриженных и банков […]“ spielt auf den bekannten Refrain des Liedes *„Летят перелетные птицы“* an (1948; T.: M. Isakovskij; M.: M. Blanter), das beteuert, dass man den Verlockungen des Auslands widerstehe.[1059] Die bei Kibirov aufgezählten Elemente des Englischen (Rasen, Banken, Kamine und Sanitärtechnik) zeugen allerdings von Wohlstand, Ordnung und Komfort und sind durch Adjektivattribute ausschließlich positiv konnotiert, was die patriotische Deklaration ironisiert. Der Sinnabschnitt endet mit einem emotionalen „Прощай, моя любовь“ (Str. 6, V. 1). Dazu passt, dass die in den folgenden Versen genannten Topoi des Eigenen – der Kreml'-Stern, Gor'kijs Erzählung

---

[1055] Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte: Песенник анархиста и подпольщика; das Lied wird ebenfalls in Kibirovs Gedicht *На полях «A Shropshire Lad» 37*: *На мотив «Прощание славянки»* zitiert (Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad» [2007], 107–109).

[1056] Übersetzung ins Russische: *Паломничество Чайльд-Гарольда*. Das Zitat findet sich in Песнь I, 13: „Прости, прости! Все крепнет шквал, / Все выше вал встает, / И берег Англии пропал / Среди кипящих вод. / Плывем на Запад, солнцу вслед, / Покинув отчий край. / **Прощай** до завтра, солнца свет, / Британия, **прощай**!“ (Байрон, Джордж Гордон: Собрание сочинений. В 4 т. М.: Правда 1981. Т. 1. 131–289. 143). An einigen Stellen scheint bei Kibirov das Original auf, z. B. Canto 1, XIII: „**Welcome**, ye deserts, and ye caves! / **My Native Land** – Good Night!“ (Byron, [George G.] Lord: The Complete Poetical Works. Oxford: Clarendon Press. 1980–1993, vol. 2. 16.)

[1057] Ebd., vol. 1. 3 (Nr. 6) bzw. die Übersetzung von Aleksandr Blok: Байрон, Джордж Гордон: Собрание сочинений, т. 2. 8: „Бесплодные места, где был я сердцем молод, / **Анслейские холмы!**“

[1058] Ebd., vol. 3. 295–296 (Nr. 257). Kibirov zitiert parallel aus Lermontovs Übersetzung: Байрон, Джордж Гордон: Собрание сочинений, т. 2. 74. Bei Kibirov: „**Душа моя мрачна** – **/ My soul is dark. Скорей, певец, скоре**е!“ (Str. 4).

[1059] Lied *„Летят перелетные птицы“*: „**Не нужен мне** берег турецкий, / И Африка **мне не нужна**“ (Песенник анархиста и подпольщика).

Старуха Изергиль und Solženicyns *Архипелаг Гулаг* – die Heimat als sowjetisch beschreiben und somit problematisieren.

In Str. 7–9 folgen weitere intertextuelle Englandtopoi: „Dingley-Dell“ ist der idyllische Landsitz aus Charles Dickens’ Roman *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*; King Arthur und Sir Sagramur repräsentieren den Artus-Sagenzyklus; dazu kommen Scotts *Ivanhoe* (vgl. Kap. 8.4) und Robert Louis Stevensons heroische Ballade *Heather Ale* (übers. von Samuil Maršak: *Вересковый мед*). Das hier kompilierte England besteht aus vor-modernen Texten und ist positiv konnotiert.

Die über die Quartett-Form hinauswuchernde Str. 10 gestaltet das Heimatliche in Anlehnung an die Beschreibung der Ulica Tverskaja im 7. Kapitel (Str. XXXVIII) von *Евгений Онегин* aus, in dem Tat’jana nach Moskau wechselt. Die bei Kibirov anfangs freie Aufzählung von Gesehenem geht in ein umfangreiches wörtliches Zitat über.[1060] Auf die neutral bis positiv besetzten Topoi folgen in der wieder der formalen Norm konformen Str. 11 negative Eindrücke: schmutziger Schnee, Tauwetter und der nackte Wald. Das Gedicht schließt mit einem Zitat aus Tat’janas Liebesbrief an Onegin, das sich bei Kibirov an Russland richtet:

> Вновь пред твоей судьбой, пред встречей роковой
> я трепещу и обмираю.
> **Но мне порукой** Пушкин твой,
> **и смело** я **себя вверяю**!..[1061]

Im Wissen um die auf Tat’janas Liebeserklärung folgende Enttäuschung werden hier gegenüber der Heimat bange Erwartungen geäußert, wobei der offensichtliche Zitatcharakter jedoch das Spiel mit Topoi und Beurteilungen signalisiert. Wo Tat’jana sich bei dem riskanten Brief auf Onegins Ehre verlässt, beruht die Hoffnung von Kibirovs Sprecher auf eine positive Begegnung mit der Heimat dabei auf Puškin.

Im Gedicht *Русская песня. Пролог* findet insgesamt eine Aufweichung der stereotypen Konzeption von Heimat (positiv) und Fremde (negativ) statt. Neben der beschriebenen partiellen Umkehrung der üblichen Wertungen fällt auf, dass Zitate aus englischen Gedichten die Russlandabsätze einleiten bzw. die engli-

---

[1060] Das Zitat in Abschn. 10 lautet: „[Welcome bzw. Привет вам; M. R.] Степашка с Хрюшей, Тяпа с Ляпой, / ансамбль Мещерина, балет, / афганцы злые, **будки, бабы, / мальчишки, лавки, фонари, / дворцы** – гляди! – **монастыри, / бухарцы, сани, огороды, / купцы, лачужки, мужики, / бульвары, башни, казаки, / аптеки, магазины моды, / балконы, львы на воротах / и стаи галок на крестах.**“ Der Prätext in: Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 6. 155–156.

[1061] Der Brief Tat’janas (*Письмо Татьяны к Онегину*) findet sich in Kap. 3 von *Евгений Онегин*: „Кончаю! Страшно перечесть... / Стыдом и страхом замираю... / **Но мне порукой** ваша честь, / **И смело** ей **себя вверяю**...“ (Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 6. 67).

schen Zuschreibungen mit russischen Referenzen beginnen. In Str. 10 wird diese Durchmischung sogar durch den Sprachwechsel betont, denn die russische Heimat wird am Strophenanfang auf Englisch begrüßt („My native land, welcome", aus Byrons *Childe Harold*) – in Str. 11 folgt die Übersetzung („Привет, земля моя"). Zuvor wurde in Str. 10 England auf Russisch verabschiedet („Прощай, Британия"). Auch an anderen Stellen werden Abschiede von England mit russischen Zitaten kommentiert: Str. 1 beginnt mit dem erwähnten Batjuškov-Vers „Я берег покидал туманный Альбиона", in Str. 8 klingt der Trennungsmoment aus Del'vigs Gedicht *Прощальная песнь воспитанников Царскосельского лицея* (1817) an.[1062] Dass die Rollen zwischen Heimat und Fremde nicht eindeutig verteilt sind und zur fremden Kultur eine starke affektive Beziehung besteht, zeigt sich auch daran, dass England-Topoi mit dem Possessivpronomen der 1. Person Singular versehen sind und somit als zugehörig bezeichnet werden. Während Britannien schon am Anfang als „meine Liebe" tituliert wird (z. B. in Str. 3 „Любовь моя, прощай, Британия, прощай!"), gelten die russischen Topoi im Text lange nicht als „eigen" – „mein Land", „meine Ehefrau" heißt es erst in Str. 11.

Eine vergleichbare Affinität findet sich bei Kibirov weder gegenüber Schweden (das Buch *Нотации* entstand auf Gotland, datiert auf 1999), noch Italien (*Юбилей лирического героя*, 2000). Eine Parallele zu England als dem Anderen, das auch Eigenes ist, gibt es jedoch im lyrischen Intermedium aus *Сквозь прощальные слезы* (1987).[1063] Hier lagert sich an die Figur Mozart die westeuropäische Kultur des 18./19. Jhs. an (vgl. Kap. 4.2.5), die dort ebenfalls als Alternative zur sowjetischen Lebenswelt fungiert.

[1062] Дельвиг, А. А.: Полное собрание стихотворений, 113–114, Zitat: 114: „**Судьба на вечную разлуку, / Быть может,** здесь с**роднила нас**!"

[1063] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 147–149.

8.2. POSTMODERNES SPIEL AUS DEM GEISTE DER NICHT-DIDAKTISCHEN KINDERLITERATUR

Angesichts dieser affektiven Beziehung zu England, das als zweite (literarische) Heimat auftritt, verwundert es nicht, dass in einer Reihe von Kibirovs Texten elaborierte Dialoge mit einzelnen Werken, Autoren und Autorinnen fassbar sind, die als Projektionsflächen für Aspekte des eigenen Schaffens dienen. V.a. im Buch *Шалтай-Болтай* zeigen sich Kibirovs eigenwillige literarische Präferenzen. Der Titel rückt die englische Kinderliteratur ins Zentrum und kündigt eine Auseinandersetzung mit diesem – aus der Sicht der traditionellen Literaturwissenschaft – marginalem Bereich an.[1064] Obwohl Kindertexte bei Kibirov später häufig Fragen der Moral und Religion illustrieren (am deutlichsten Andersens Märchen in *Внеклассное чтение* [*Кара-барас*][1065]), nimmt *Шалтай-Болтай* auf Schlüsselwerke einer nicht-didaktischen (Kullmann: „entpädagogisierten") Kinderliteratur[1066] Bezug: die folkloristischen sog. *nursery rhymes* und Lewis Carrolls Alice-Romane. Es wird offenbar nach literarischen Möglichkeiten gesucht, zu gesellschaftlichen Problemen Stellung zu beziehen, ohne in die Didaktik der sowjetischen Erwachsenenliteratur zurückzufallen. Vgl. die Stellungnahmen zur Kinderliteratur in Kibirovs Gedicht *„Только детские книжки читать…"* (*Нотации*). Statt Nabokov und Joyce solle man lieber Tove Janssons Mumin-Erzählungen lesen bzw. ähnliche (Kinder-)Texte schreiben:

> **Только детские кни**жки **читать**![1067]
> Нет, буквально – не «Аду» с «Улиссом»,
> а, к примеру, «Волшебную зиму
> в Муми-долле»...
> А если б еще и писать!..[1068]

[1064] Der Gedichtband beinhaltet viele Bezüge auf Kinderliteratur: Kornej Čukovskij (*Мегаломания* [9]; *Шалтай-Болтай* [21]) und Ivan Krylov (*Автореминисценция* [30], *Вариации* [47–48]); Winnie Pooh (*„Что-то тело охренело…"* [17]); eine sowjetische Mowgli-Verfilmung (ebd. und in *Вариации*); Nikolaj Nosovs *Незнайка в солнечном городе* (im gleichnamigen Ged. [10–11]).

[1065] Кибиров, Тимур: Кара-барас [2006], 7–10. Vgl. die in Fn.[1163], Seite 352 erwähnten Aufsätze.

[1066] Carpenter, Humphrey; Prichard, Mari: The Oxford Companion to Children's Literature. Oxford; New York: Oxford UP 1984. 97–102 (*Carroll, Lewis*). 102; Hunt, Peter: Children's Literature. Oxford; Malden (MA): Blackwell 2001. 45, 50; Kullmann, Thomas: Englische Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt 2008. 11.

[1067] Der erste Vers zitiert aus dem Gedicht „**Только детские кни**ги **читать**..." von Osip Mandel'štam (Мандельштам, Осип: Стихотворения. Проза, 23), vgl. Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 64. Die Präferenz für „Kinderbüchelchen" wird somit einer anerkannten literarischen Autorität in den Mund gelegt.

[1068] Кибиров, Тимур: Нотации, 38.

8.2.1. Humpty Dumpty & Šaltaj-Boltaj: Intertextuelle Überlagerungen

Der Buchtitel Шалтай-Болтай, mit dem auch eines der Gedichte überschrieben ist, verweist auf eine literarische Figur, die v. a. aus Lewis Carrolls zweitem Alice-Roman bekannt ist. Dass mit Šaltaj-Boltaj eben Humpty Dumpty – im Englischen ohne Bindestrich – gemeint ist, wird in Kibirovs Gedicht *Ab ovo* explizit kommentiert: „Humpty-Dumpty / (в русском классическом переводе – Шалтай-Болтай“ (Abschn. 1).[1069] Carroll wiederum hatte die Figur aus den sog. *nursery rhymes*[1070] übernommen. Bei den ursprünglichen Humpty Dumpty-Versen handelt es sich um ein Rätsel. Im 18. Jahrhundert wurde so eine kleine, rundliche Person bezeichnet, und es gilt zu erraten, dass ein Ei gemeint ist:

> Humpty Dumpty sat on a wall,
> Humpty Dumpty had a great fall.
>   All the king’s horses,
>   And all the king’s men
> Couldn’t put Humpty together again.[1071]

In Carrolls systematisch mit dem Lektürevorwissen seiner kindlichen Leserschaft arbeitenden Alice-Büchern[1072] dient der *nursery rhyme* als Grundlage für das 6. Kapitel des zweiten Romans *Through the Looking-Glass and What Alice Found There* (1871). Alice trifft hier auf den eiförmigen Humpty Dumpty, dessen Schicksal ihr aus dem Rätselgedicht bekannt ist: Er wird von der Mauer fallen und zerbrechen. Humpty Dumpty ignoriert ihre Warnungen, und man wartet auf das Eintreten der Katastrophe.

Während diese Determinismusproblematik die Philosophinnen und Philosophen anspricht, interessiert sich die Literaturwissenschaft für Carroll als Vorläufer der Moderne und sieht in den von Humpty Dumpty entschlüsselten „Koffer-Wörtern“ des Jabberwocky-Gedichts („Twas brilling, and the slithy toves / Did gyre and gimble in the wabe“)[1073] die Sprachexperimente der Avantgarde heran-

---

[1069] Кибиров, Тимур: Шалтай-болтай, 43–44, Zitat: 43.

[1070] Die erste fassbare Sammlung von Rätselreimen, Abzählversen etc. wurde von John Newbury (1713–1767) zusammengetragen, siehe den Eintrag *Newbery, John* in: Kümmerling-Meibauer, Bettina (Hg.): Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon. Sonderausgabe. 3 Bde. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2004, Bd. 2. 785–787.

[1071] Baring-Gould, William S.; Baring-Gould, Ceil (eds.): The Annotated Mother Goose. [New York]: Bramhall House 1962. 268, Anm. 4.

[1072] Zur Intertextualität, siehe den Eintrag *Carroll, Lewis* in: Kümmerling-Meibauer, Bettina (Hg.): Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur, Bd. 1. 190–200. 192.

[1073] Der Begriff *portmanteau* fällt in Kapitel 6: Carroll, Lewis: The Annotated Alice. *Alice’s Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass*. The Definitive Edition. With an Intr. and Notes by Martin Gardner. London: Penguin 2001. 225. Das Zitat aus Str. 1 des Gedichts ebd. sowie in Kap. 1 (S. 155).

reifen.[1074] Man würde erwarten, dass ein Dichter eben diesen Aspekt auswertet, jedoch stellt Kibirov ganz andere Verknüpfungen her und greift auch auf den ursprünglichen *nursery rhyme* zurück.

Dieser ist in der Übersetzung von Samuil Maršak in den Kanon der sowjetisch-russischen Kinderliteratur eingegangen.[1075] Das von Maršak gewählte russische Äquivalent für den sprechenden Name führt dabei zu einer semantischen Verschiebung. Das Lexem шалтай-болтай ist als umgangssprachliches Substantiv mit der Bedeutung ‘Quatsch, leeres Gerede’ sowie als Adverb belegt,[1076] eine Person mit diesem Namen wäre also ein Schwätzer, wohl auch ein Müßiggänger und Nichtsnutz. Passend dazu lässt die Nachdichtung den Protagonisten, anders als im Original, im Schlaf bzw. Traum von der Mauer fallen („свалился во сне“). Die von Maršak geprägte Namensvariante, die auch in Nina Demurovas klassische Alice-Übersetzung einging,[1077] beinhaltet also eine moralische Botschaft. Die Warnung vor dem müßigen Träumen lässt sich vielleicht auch auf den Poeten verallgemeinern, gerade da Carrolls Humpty Dumpty selbst dichtet (obgleich schlecht). Dies plausibilisiert die Selbstidendifikation von Kibirovs Sprecher mit der Figur Šaltaj-Boltaj, von der noch die Rede sein wird.

Die im Titel gebündelten intertextuellen Bezüge werden im Buch an drei Stellen weitergeführt, nämlich im Motto und in zwei Gedichten. Die dem Buch vorangehenden Strophen aus einem Gedicht von Lewis Carroll sowie Kibirovs Gedicht *Шалтай-Болтай* stellen eine Verbindung zwischen Carroll und dem autobiographisch konstruierten Sprecher her. Stärker auf die Gesellschaft bezogen ist der im zweiten Gedicht *Ab ovo* prophezeite Untergang der Zivilisation.

8.2.2. Autobiographische Projektionen

Das Buchmotto stammt aus Carrolls *Alice in Wonderland* (1865), aus Kap. 5: *Advice from a Caterpillar*.[1078] Zitiert wird nicht die Übersetzung (es gäbe erneut eine von Samuil Maršak[1079]), sondern das englische Original. Es handelt sich um

---

[1074] Drews, Jörg: Carroll, Lewis / Through the Looking-Glass and What Alice Found There. In: Kindlers Neues Literaturlexikon. Hg. von Walter Jens. München: Kindler 1988–1998. Bd. 3. 667–668. 668.

[1075] Маршак, Самуил: Сочинения. В 4 т. М.: Гослитиздат 1957–1960, т. 1. 343.

[1076] Словарь современного литературного русского языка (БАС). Институт русского языка АН СССР. М.; Л.: Наука 1950–1965. Т. 17. 1251.

[1077] Кэрролл, Льюис: Приключения Алисы в Стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в зазеркалье. Изд. подготовила Н. М. Демурова. 2-е, стер. изд. М.: Наука 1991. 337–338. Siehe auch Demurova, Nina M.: Alice Speaks Russian. The Russian Translations of *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass*. In: Harvard Library Bulletin 5 (1994/1995) 4. 11–29. 16.

[1078] Кибиров, Тимур: Шалтай-болтай, 6.

[1079] Маршак, Самуил: Сочинения, т. 3. 538–539 (*Баллада о старом Вильяме*).

zwei Strophen eines Gedichts, das Alice auf den Befehl der Raupe hin aufsagt. Sie soll ein (der damaligen kindlichen Leserschaft vertrautes) *poem* vortragen, jedoch gelingt ihr die wortgetreue Repetition nicht, und es entsteht ein neues Werk. Die originale Struktur bleibt erhalten, es wiederholen sich insbesondere die Strophenanfänge, jedoch ist der Text dazwischen ein anderer. Es ergibt sich eine Parodie auf das Original, Robert Southeys *The Old Man's Comforts and How He Gained Them*,[1080] in dem besagter Alter erzählt, dass er in der Jugend ein tugendhaftes Leben geführt habe, was ihm nun zugute komme. Alice' Version kehrt die Didaktik in ihr Gegenteil um, denn die Fähigkeiten, derer sich ihr Senior rühmt, sind komischer Natur. In dieser Schlüsselszene zeigt sich erneut ein zentrales Charakteristikum der Alice-Romane: Sie spielen mit dem literarischen Vorwissen der Leserschaft.[1081]

Hierin besteht eine deutliche Parallele zu Kibirovs Schreiben. Insofern kennzeichnet das Motto Carroll als Vorbild für das eigene Schaffen, in dem Intertextualität und Parodie eine wichtige Rolle spielen. Darüber hinaus lässt sich Kibirovs Sprecher mit dem alten Mann gleichsetzen: Dieser konstatiert im als Motto ausgewählten Ausschnitt, dass er nicht befürchten müsse, seinem Verstand durch das auf-dem-Kopf-Stehen zu schaden, da er keinen besitze. Ähnlich scheint Kibirovs *alter ego* keine Angst zu haben, sich lächerlich zu machen – die Kombination ernsthafter Intentionen mit Ironie, Sprach- und Zitatspiel bricht in der Tat mit der Erwartung, dass ernste Inhalte einer ernsthaften Behandlung bedürfen. In der mit dem Motto angezeigten Identifikation mit Carrolls Figur liegt somit eine Selbststilisierung vor, die ironisiert *und* legitimiert.

Weitere Humpty Dumpty-Bezüge finden sich in dem Gedicht *Шалтай-Болтай*, das den russischen Figurennamen im Titel trägt.[1082] Hier ist der Sprecher auf der Suche nach einer neuen Identifikationsfigur, da die intertextuellen Hypostasen als Kämpfer für die Ordnung, als Geliebter oder Liebender an Aktualität verloren hätten:

[1080] Der Originaltext findet sich in den Glossen von Carroll, Lewis: The Annotated Alice, 51–52.

[1081] Weitere intertextuelle Parodien notiert Kümmerling-Meibauer, Bettina (Hg.): Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur, Bd. 1. 192; Carroll, Lewis: The Annotated Alice druckt auch die Bezugstexte ab.

[1082] Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Шалтай-болтай, 21.

Нет – увы – никакой я не зайка уже
(ни в смысле Чуковского,[1083] ни, тем более Киркорова[1084]),
и не вещая птица над Ледой.[1085]

Inwiefern erweist sich aber in der aktuellen Situation die Identifikation mit Humpty Dumpty passend? Sowohl die Kinderbuch-Figur als auch das Ei an sich verkörpern Zerbrechlichkeit und die drohende Zerstörung. Dabei verbindet sich der *nursery rhyme* in Kibirovs Text (Absch. 3–4) über das *tertium comparationis* des Eis zusätzlich mit dem russischen Märchen *Курочка ряба*,[1086] wobei die in Klammern gesetzten Kommentare eine allegorische Interpretation vorgeben:

Его били-били — не разбили
дед и баба
(т.е. всякие объективные
социально-политические
и социокультурные
тяготы и лишения),

а мышка бежала
(ах, ты, мышка моя!),
хвостиком махнула —
оно и упало.
И разбилось.

Einen Hinweis zur Entschlüsselung der erwähnten Maus aus dem Märchen liefert der ebenfalls eingeklammerte Seufzer „ах, ты, мышка моя“ – vor dem Hintergrund der vorangegangenen Gedichtbände und dem Nataša-Plot lässt sich eine gescheiterte Liebe herauslesen, die die eigene Existenz bedroht. Die intertextuellen Bezüge auf verschiedene Prätexte (*nursery rhymes*, Lewis Carroll, Samuil Maršak) werden auf die eigene Dichter-Figur projiziert – *Шалтай-болтай* versieht sie mit autobiographischen Interpretationen.

[1083] In Čukovskijs Gedicht *Путаница* (Чуковский, Корней: Собрание сочинений. В 15 т. М.: Терра 2001–2009. Т. 1. 89–93) hält sich allein das Häschen abseits der ausbrechenden Anarchie. Diese Referenz auch in Kibirovs *Мегаломания 1* (Кибиров, Тимур: Шалтай-болтай, 9).

[1084] Filipp Kirkorovs Pop-Schlager *Зайка моя* verwendet den Diminutiv als Kosenamen.

[1085] Bezugspunkt ist der Mythos der Schwängerung Ledas durch Zeus in Schwanengestalt, der auch in *Ab ovo* präsent ist, siehe unten (Seite 333).

[1086] Etwa in: Наши сказки. Книга первая: Русские народные сказки, песенки, загадки. Составили М. Боголюбская и А. Табенкина. М.: Детская литература 1981. 8–9.

8.2.3. Spielerisches Untergangsszenario

In Kibirovs zweitem Humpty Dumpty-Gedicht[1087] wird das Ei zum facettenreichen Symbol für Literatur und Kultur, die wie der auf der Mauer sitzende Humpty Dumpty zum Untergang verdammt scheinen – das entsprechende Kapitel in *Through the Looking-Glass* endet mit einem Krachen, das zum Kampf zwischen Löwen und Einhorn im Folgekapitel überleitet und zugleich impliziert, dass der eiförmige Protagonist tatsächlich von der Mauer gestürzt ist. Die Prophezeiung des Untergangs von Literatur, Kultur und sogar der Zivilisation (so die Aufzählung) ist jedoch in einem Gedicht zu finden, das diesen Zerfall durch die Auflösung der klassischen Gedichtform paradoxerweise selbst abbildet. Ähnlich wie im Gedicht *Шалтай-Болтай* gibt es keine homogenen Strophen, sondern zwölf unregelmäßige Abschnitte mit einer Amplitude von 1–9 Versen.[1088] Auch Metrum und Reime fehlen, es handelt sich um *vers libre*, was zum Untertitel des Buches passt: „свободные стихи“.

Die reduzierte Poetizität trägt dazu bei, dass *Ab ovo* nicht als lyrische Klage wirkt, sondern ähnlich einem Traktat primär den Verstand anspricht. Zu Anfang wird die Grundthese geäußert, dass der eiförmige Humpty Dumpty für Literatur / Kultur / Zivilisation stehe, anschließend werden Argumente aufgezählt, die diese Analogie bekräftigen. Die an den Anfängen der Abschnitte stehenden Strukturmarker („Ну, во-первых“, „Да и“, „И вообще“, „А во-вторых“, „И то“, „К этому можно добавить“, „И“) betonen die logisch-rationale Anlage der Argumentation. Durch den geringen Anteil an verbalen Komponenten wirkt der Text statisch. Die wenigen Verben, die als Prädikate (meist von Relativsätzen) fungieren, sind nicht oder minimal dynamisch, und die Ausnahmen „не любил“, „убивал“ erweisen sich als Zitate.

Von seiner Struktur her ein sachlich-trockener, argumentativer Text weist *Ab ovo* eine Reihe von parodistischen Verfahren auf, die diesen Eindruck zerstören. Eine Bloßlegung des Verfahrens sind z. B. die überlangen Ketten aus semantisch und morphologisch ähnlichen Abstrakta (in Abschn. 3: завершенность – совершенность – идеальность – формальность – рациональность). Weiterhin kollidiert die pseudo-sachliche Sprachschicht v. a. in den in Klammern gesetzten Einschüben mit umgangssprachlichen Floskeln (z. B. Abschn. 1: „или, скажем“, „ну, в общем“). In diesen kommentierenden Parenthesen, die den unpersönlichen „Sachtext“ immer wieder unterbrechen, nimmt auch der Sprecher mit Erinnerungen, Absichten und Emotionen (siehe die Frage- und Ausrufezeichen in Abschn. 4 und 11) Gestalt an. Diese stilistischen Anomalien verleihen *Ab ovo* eine amüsant-ironische Qualität, wodurch das deterministische Szenario

[1087] Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Шалтай-болтай, 43–44.

[1088] In der Erstausgabe Кибиров, Тимур: Шалтай-болтай wird dieses Schwanken durch die Zentrierung der Verszeilen besonders deutlich.

seine Bedrohlichkeit verliert. Es bleibt in der Schwebe, inwieweit die artikulierte Sorge um die Zivilisation ernst gemeint ist. Dass die ernste Botschaft subvertiert wird, schlägt eine Brücke zu Lewis Carrolls Werk, das an die Stelle von didaktischen Direktiven das anarchische Sprach- und Intertextspiel stellte.

Die Wahl des Eis als Symbol für die (bedrohte) Literatur / Kultur / Zivilisation ist ebenfalls spielerisch und eröffnet überraschend schlüssige Assoziationen, die sich verästeln und vernetzten. So verbindet der lakonische Einschub „(от Леды до Пасхи)" in Abschn. 6 das Ei neben dem Christentum auch mit der Antike: Leda wurde von dem als Schwan auftretenden Zeus schwanger und brachte ein Ei zur Welt, woraus Helena schlüpfte. Helenas Ehebruch löste den Trojanischen Krieg aus, von dem Homers Epos *Ilias* erzählt, das den Beginn der europäischen Literaturtradition markiert (die laut Gedicht bedroht ist). Dieser Helena-Mythos steht ebenfalls hinter dem Gedichttitel *Ab ovo* ('vom Ei an'), der eigentlich ein rhetorischer Fachterminus ist.[1089] Bei Kibirov besteht die semantische Funktion des Latinismus jedoch v. a. darin, das Ei ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken und durch die Verwendung des Lateinischen auf die abendländische Kulturtradition zu rekurrieren.

In Abschn. 3 wird die ovale Form mit Nietzsches apollinischem Prinzip verbunden, das positiv konnotiert ist (аполлонический идеал), sich in Kibirovs spießbürgerlich-antiromantisches Paradigma einordnet und im Gedicht explizit für Rationalität und Ordnung steht. In Abschn. 4 gibt es zwei sich überlagernde Zitate, die die dionysische Gegenposition repräsentieren und die Ei-Metapher aufgreifen: Im Gedicht *Гроза* (1936) des sowjetischen Dichters Pavel Kogan steht das Oval für die Alltagsnormalität, gegen die in romantischer Pose aufbegehrt wird. Auf ein belebendes Unwetter folgt bei Kogan die bedrückende Ruhe („Как равнодушье, как овал."), das Gedicht endet mit dem pathetischen Ausruf:

> **Я с детства не любил овал!**
> Я с детства угол рисовал! [1090]

In Kibirovs *Ab ovo* wird allerdings nach dem ersten Vers von Kogan die Weiterschreibung durch D. A. Prigov zitiert, was explizit gesagt wird. Prigovs Variante radikalisiert die Ablehnung von Normalität und Ordnung und parodiert sie gleichzeitig:

[1089] Er geht auf Horaz' *De arte poetica*, 147 zurück, wo *ab ovo* als Antonym zu *in medias res* das langsame und umständliche Heranführen bezeichnet – die Ilias begänne dann mit dem Ei der Leda, und nicht mit dem Zorn des Achilles. Siehe: Wörterbuch der Antike mit Berücksichtigung ihres Fortwirkens. Begr. von Hans Lamer; fortgef. von Paul Kroh. 10. verb. und erg. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner 1995. 1.

[1090] Советские поэты, павшие на Великой отечественной войне. М.; Л.: Советский писатель 1965. 277–278.

Я с детства не любил овал –
Я с детства просто убивал.[1091]

In Abschn. 7 wird schließlich die Verbindung zu *Humpty Dumpty* ausgearbeitet. Wie bei Carroll scheint das Ei zum Untergang bestimmt, wobei die Interpretation des alltäglichen Ei-Aufschlagens als tragische Fatalität („обреченность быть кокнутым / так или иначе / в конце концов.“) erneut ins Komische weist.

Es entwickelt sich also eine komplexe Allegorie, die über die bekannten Illustrationen der Alice-Romane von Tenniel oder die Bebilderungen sowjetischer Künstler[1092] sogar als Emblem-Bild vor Augen steht. Ein erster Vergleichspunkt ist die Mauer, auf der Humpty Dumpty sitzt. Wie die Synonymkette разграничение – структурность – членораздельность überdeutlich macht, steht sie für Struktur und repräsentiert wohl die potenzierte Ordnung und Verbundenheit der einzelnen Elemente im Gedicht. Als weiteres Element werden in Abschn. 9 König und Heer erwähnt, auf welche sich Carrolls Protagonist trotz Alice' Warnungen verlässt. Bei Kibirov ist damit das Vertrauen auf „transzendente“ (göttliche) Kräfte gemeint, was das Gedicht explizit aufschlüsselt: „упование […] на некие трансцендентные силы“. Der einen Vers umfassende Abschnitt 11 nennt ein drittes allegorisches Vergleichsmoment: „пребывание *во снах* роковых“, das aus Maršaks Nachdichtung stammt. Der bei Kibirov gesetzte Plural verschiebt die Bedeutung von 'Schlaf' hin zu 'Traum,Träume'. Gemeint sind vielleicht das Imaginieren von literarischen Welten und die Flucht aus der Realität, die zum Sturz (des Dichters) führen. Diese Deutung lässt das Gedicht eine Aufforderung zur praktisch-wirksamen Tätigkeit und Kritik an der (intentionslosen) Gegenwartsliteratur werden.

Die Aussichten der Literatur / Kultur / Zivilisation sind, folgt man der Humpty Dumtpy-Allegorie, schlecht. Während Carrolls Figur die Warnungen ignoriert und (aller Wahrscheinlichkeit nach) von der Mauer stürzte, wird in Kibirovs Gedicht die drohende Gefahr allerdings wahrgenommen, was die Möglichkeit eröffnet, die Zukunft zu ändern. Die letzten beiden Abschnitte lassen das Gedicht dennoch bedeutungsoffen ausklingen: Einerseits wird die „imma-

---

[1091] Ein gedruckter Nachweis ließ sich nicht finden, es gibt jedoch Belege, die die mündliche Rezitation durch Prigov bestätigen. Курицын, Вячеслав: КУРИЦЫНweekly. Вып. 24. // Современная литература с Вячеславом Курицыным 10.06.1999, http://www.guelman.ru/slava/archive/10-06-99.htm erwähnt den Zweizeiler, der nicht publiziert sei. Ein Post von **o_tets_** // Живой журнал 29.07.2008, http://users.livejournal.com/_o_tets_/246320.html notiert mehrere Parodien auf Kogan, wobei die Prigov'sche auf einen Kommentar von Lev Rubinštejn zurückgeht (**levrub,** unten auf der Seite).

[1092] Siehe z. B. die Illustration von M. Miturič aus dem Buch *Шалтай-болтай* von 1958 (im Netz auf der Homepage Самуил Маршак. Недописанная страница > Издания > Книги для детей, http://s-marshak.ru/books/sh/sh04/sh04_01.htm).

nente Fähigkeit des Eis zu Entwicklung und Verwandlung“ (also die Entstehung eines Kükens) erwähnt, d. h. die Möglichkeit eines Neuanfangs und Weiterbestehens. Andererseits wird dieser optimistische Blick dann doch verneint. Der eindrückliche Abschlussvers „Горечь, и жалость, и гнев“ beschreibt nicht nur die pessimistische Stimmung des Sprechers, sondern trifft auch die Tonalität von Kibirovs Büchern der letzten Jahre, die das *alter ego* immer wieder als Kämpfer gegen den unaufhaltsam scheinenden Niedergang der westlichen Zivilisation (wozu auch die russische gezählt wird) sowie gegen den Verlust der Literatur als gesellschaftlich relevanter Kraft auftreten lassen. Жалость ist übrigens ein Signalwort aus Kibirovs in Kap. 4.1.4 behandelten Weihnachtsallegorien, die die Umbruchsituation Ende der 1980er reflektieren. Wo dort „жалость и стыд“ (‘Mitleid und Scham’; vgl. S. 176) verbunden werden, hat sich die Haltung in den 2000er Jahren zu ‘Bitterkeit und Mitleid und Zorn’ verändert, ist also aggressiver geworden.

8.2.4. Die antididaktische Literatur als Traditionslinie

Im Buch *Шалтай-Болтай* werden persönliche und gesellschaftliche Probleme in ironisch-komischen Texten behandelt. In Weiterführung der Tradition der englischen nicht-didaktischen Kinderliteratur, die intertextuell präsent ist, verbinden sich Krise und Spiel, Problem und Ironie. Ernste Inhalte werden in amüsanter Form präsentiert. In den Gedichten *Шалтай-Болтай* und *Ab ovo* liegt der Schwerpunkt dabei auf dem spielerischen Element, insbesondere der Verästelung der intertextuellen Bezüge.

Das ambivalente Miteinander von intentionaler Didaktik und ironischer Subversion wird auch in Kibirovs Buch späterem Buch *Три поэмы* (2006–2007) mit Bezug auf Carroll verhandelt. Der letzte ‚Gesang‘ der Prosaminiaturen *Покойные старухи* schließt mit einem Originalzitat aus *Alice in Wonderland*, Kapitel 9. Kibirovs autodiegetischer Erzähler beschreibt die von ihm gewünschte Lektüre seiner Texte (spricht also in der Funktion des Autors) und stellt sich auf die Seite von Carrolls Herzogin, die behauptet, dass alles eine Moral habe:

> Я согласен хотя бы на совсем уж простодушное, средневеково-аллегорическое прочтение. Поскольку, перефразируя Некрасова, «мерещится мне всюду притча», и Герцогиня из Страны чудес, по-моему, безусловно права, а сиринская Аня и набоковская Ада напрасно упорствуют в своей «подростковой наоборотности»[.]
> **“I can’t tell you just now what the moral of that is, but I shall remember it in a bit.”**
> **“Perhaps it hasn’t one,” Alice ventured to remark.**
> **“Tut, tut, child!” said the Duchess. “Everything’s got a moral, if only you can find it”**.[1093]

[1093] Кибиров, Тимур: Три поэмы, 40. Das Zitat in Carroll, Lewis: The Annotated Alice, 94–95.

Von Kibirovs Erzähler wird diese Aussage auf das eigene Literaturmodell übertragen und explizit gegen Nabokov gerichtet. Dieser übersetzte unter dem Pseudonym Sirin bekanntlich den ersten Aliceroman ins Russische (*Аня в стране чудес*, 1923[1094]), was sein Interesse an sowie den künstlerischen Einfluss von Carrolls Antididaktik anzeigt. Nabokov sprach sich in der Tat (etwa in dem Nachwort zur amerikanischen Ausgabe von *Lolita*, siehe Kap. 5.1.2, Seite 185) gegen eine Literatur aus, die primär auf gesellschaftliche Wirkung und große Ideen ziele.

Die von Kibirovs Erzähler favorisierte Gegenposition verliert allerdings durch den Originalkontext des Zitats an Überzeugungskraft. Die Herzogin weist nämlich *jeder* Äußerung eine Moral zu, wobei ihre sprichwörtlichen Weisheiten keinen Zusammenhang mit dem ursprünglich Gesagten erkennen lassen. Die Herzoginnen-Szene beinhaltet bei Carroll gerade die Absage an die Forderung nach allgemeiner Moral-Haltigkeit und an Didaktik als einzigen Daseinzweck von Kinderliteratur. Insofern finden sich in Kibirovs Prosaminiatur sowohl These (pro Didaktik) als auch Gegenthese (contra), die sich gegenseitig die Waage halten. Das Nebeneinander unterschiedlicher Perspektiven, die Verbindung von Aussageintention und ihrer ironischen Relativierung, verleihen dem Plädoyer postmoderne Züge: An die Stelle absoluter treten partikular gültige, sogar fragliche Wahrheiten, die sich in Kibirovs Text allerdings nicht auf Lyotard oder andere philosophische Autoritäten berufen, sondern intertextuell aus der englischen Kinderliteratur heraus entwickelt werden. Diese ungewöhnliche genealogische Linie bewirkt, dass die vertretene Argumentation sowohl für postmoderne-affine als auch postmoderne-feindliche Rezipienten und Rezipientinnen akzeptabel ist.

[1094] Набоков, Владимир: Собрание сочинений русского периода, т. 1. 359–433. Vgl. Kap. 6.3.3.

8.3. DIE AUSEINANDERSETZUNG MIT A. E. HOUSMAN (*НА ПОЛЯХ «A SHROPSHIRE LAD»*)

Die englische Literatur hat bei Kibirov viele verschiedene Gesichter. Das breit gestreute Interesse erreicht seinen Höhepunkt im Werk mit *На полях «A Shropshire Lad»* (2006/2007).[1095] Das Buch umfasst 63 Gedichte aus Alfred Edward Housmans Gedichtband *A Shropshire Lad* (1896) im englischen Original sowie 63 ihnen gegenübergestellte Repliken Kibirovs in russischer Sprache. Eingeleitet wird der Band durch das fünfseitige Vorwort *От автора. Необходимое, но, возможно, недостаточное объяснение*, das dieses ungewöhnliche Bilingua-Projekt erläutert.[1096] Anhand von diesem Auto-Kommentar – sowie natürlich den Gedichten selbst – wird im Folgenden Kibirovs Beziehung zu Housman und dessen Funktion für das eigene Werk herausgearbeitet. Neben offenkundigen Oppositionen finden sich dabei überraschende Gemeinsamkeiten.

8.3.1. Leserlenkende Selbstauslegung: das auktoriale Vorwort

Das Vorwort enthält neben biographischen Eckpunkten des Dichters und Altphilologen A. E. Housman eine begeisterte Laudatio. Während die Literaturwissenschaft ihn als weniger bedeutenden Autor am Ausgang der viktorianischen Epoche klassifiziert,[1097] wird er in Kibirovs Vorwort als wichtiger Dichter vorgestellt (S. 5: великий английский поэт), wenngleich er in Russland noch wenig bekannt sei.[1098] Abgesichert wird diese Bewertung von Housman als relevantem Autor durch die Erwähnung von zwei russischen Autoritäten, die auf ihn Bezug genommen haben, zum einen durch den populären Philologen Mi-

[1095] In der Gesamtausgabe *Стихи о любви* steht das Jahr 2007 (S. 589). Online erschien das Buch allerdings schon am 29.09.2006 (http://stengazeta.net/?p=10002042). Zwischen der Online- und den Print-Versionen gibt es Abweichungen, bis hin zum Wegfall von Str. 5 in Ged. 1. Textgrundlage ist die Buchausgabe Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad» [2007].

[1096] Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad» [2007], 5–9.

[1097] Kermode, Frank; Hollander, John (gen. eds.): The Oxford Anthology of English Literature. London; Toronto: Oxford UP 1973. Vol. 2 verwendet auf Housman sieben Seiten (2030–2036), auf T. S. Eliots über fünfzig (1970–2027). Greenblatt, Stephen (gen. ed.): The Norton Anthology of English Literature. 9th ed. New York; London: W. W. Norton & Company 2012. Vol. F räumt Housman fünf Seiten ein (2011–2015), William Butler Yeats beinahe vierzig (2082–2120).

[1098] „К сожалению, никакой надежды на то, что все потенциальные читатели знают и помнят стихи Хаусмана, нет.“ (Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad» [2007], 8) Aus diesem Grund, heißt es, wurde den eigenen Gedichten (jeweils auf der ungeraden Seite) das englischsprachige Original (gerade) gegenübergestellt.

chail Gasparov (1935–2005)[1099] und zum anderen durch das für Kibirov wichtige schriftstellerische Vorbild Vladimir Nabokov.[1100] Nabokov erwähnt Housman, wie im Vorwort vermerkt, in *Pale Fire* (1962), einer artifiziellen Komposition eines fiktiven Poems-mit-Kommentar,[1101] in dem ein (wahnsinniger) Kommentator dem Text eine eigene Interpretation überstülpt und sich selbst zum Akteur macht. Auch *На полях «A Shropshire Lad»* interpretiert und usurpiert das Original, allerdings ohne betrügerische Verfälschungen.

In Kibirovs Vorwort ist weiterhin die Rede von vorhandenen Übersetzungen,[1102] was zum spezifischen Charakter des eigenen Vorhabens überleitet. Bei den russischen Gedichten handelt es sich, trotz der parallelen Anordnung mit dem Original jeweils auf der linken und der „Übersetzung" auf der rechten Seite, um keine Nachdichtungen, was schon die Nennung von Kibirov als Autor und der neue Titel implizieren. *На полях «A Shropshire Lad»* ist zu übersetzen mit 'auf den Seitenrändern', es handelt sich also um kommentierende Glossen zu Housmans Gedichtband.[1103] A. E. Housmans Gedichte dienen als Vorlage, die zu eigenen Gedicht-Repliken inspiriert. Als Begründung eben dieser Art der Auseinandersetzung mit Housmans Texten wird neben dem Fehlen übersetzerischen Talents und den Zweifeln an der Übersetzbarkeit der Texte das Bedürfnis genannt, dem Vorgänger auf der inhaltlichen Ebene (Kibirovs Vorwort spricht von „Ideologie") zu widersprechen.[1104] Kibirovs Band zielt in der Tat nicht darauf, Housmans Texte sprachlich zugänglich zu machen, sondern sie samt Kommentierungen, Adaptionen und Entgegnungen zu vermitteln und mit dem eigenen Schreiben zu verknüpfen. Das Vorwort spricht von einer ganzen Palette von Transformationen und verweist auf ähnliche literarische Projekte:

[1099] Гаспаров, М. Л.: Записи и выписки. М.: НЛО 2000. 319–326 (*Переводы*). 321 erwähnt Housman als Wissenschaftler. (Das Buch lieferte ebenfalls die Idee für Ged. 44, siehe S. 343.)

[1100] Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad» [2007], 5.

[1101] In der Ausgabe Nabokov, Vladimir: Pale Fire. New York et al.: Perigee 1980 auf S. 25 (*Foreword*) und 269 (zu V. 920, mit Bezug auf Housmans Vortrag *The Name and Nature of Poetry*, siehe unten). Weitere Bezüge: Витковский, Евгений; Кокотов, Алексей: Секрет полишинеля. // Хаусмен, Альфред Эдуард: Избранные стихотворения. Сост.: Евгений Витковский. М.: Водолей 2006. 3–14. 11–12.

[1102] Erwähnt werden die Gedichtauswahl Хаусман, Альфред: Четыре стихотворения. Переводы с английского. Вступление Григория Кружкова. // Иностранная литература (2006) 6, http://magazines.russ.ru/inostran/2006/6/ha6.html und die Buchausgabe Хаусмен, Альфред Эдуард: Избранные стихотворения. Сост.: Евгений Витковский. М.: Водолей 2006.

[1103] Im Vorwort ist die Rede von „Marginalien" und „Variation" (Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad» [2007], 7; 8).

[1104] Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad» [2007], 6: „с желанием спорить и склочничать, с бурным протестом против идеологии автора".

> Иногда это традиционные для русской литературы очень вольные переводы и пересказы, иногда – столь же традиционное склонение на русские или современные нравы, иногда дерзновенный спор, как у Ломоносова с Анакреонтом, иногда аналог филаретовского «Не напрасно, не случайно», а в некоторых случаях я позволил себе подражание моим любимым дописказм А. К. Толстого к стихотворениям Пушкина. Впрочем, в ряде случаев связь моих текстов с хаусмановскими столь прихотлива, что не до конца поддается даже моему собственному пониманию.[1105]

Die hier genannten Werke, die das Housman-Projekt mit einer Genealogie versehen, verkörpern zugleich zentrale Aspekte von *На полях «A Shropshire Lad»*: Lomonosovs *Разговор с Анакреонтом*[1106] steht für die kontrastive Herausarbeitung der eigenen schriftstellerischen Position. Die Umkehrung des Pessimismus in Puškins Gedicht *Дар напрасный, дар случайный* durch ein Antwortgedicht des Metropoliten Filaret[1107] verweist auf Kibirovs moralisch-religiöse Tendenz. Aleksej K. Tolstojs *Надписи на стихотворениях Пушкина* (nach 1861), kritisch-spöttische Randnotizen zu Puškins Gedichten,[1108] verkörpern den komisch-parodistischen Modus der Auseinandersetzung.

8.3.2. Aktualisierung und Personalisierung

Wie angesichts der Ausführungen im Vorwort zu erwarten, handelt es sich bei den wenigsten von Kibirovs Bearbeitungen um textgetreue Übertragungen: Housmans letztes Ged. LXIII,[1109] das die Hoffnung beinhaltet, das Buch *A Shropshire Lad* möge auch nach dem Tod des Verfassers weiterleben, wird als Interlinearübersetzung (bei Kibirov betitelt als *Подстрочник*) wiedergegeben; vier weitere Gedichte halten sich weitgehend an das Original (Ged. 15, 20, 21, 27). In vielen anderen lässt sich die im Vorwort erwähnte „Anpassung an die russischen oder gegenwärtigen Sitten“ beobachten. Die Transposition von Ort und Zeit ist die Regel, so wird in Ged. 42: *Веселый гид* Shropshire zum russischen Šil’kovo. Wo Housman ein zeitloses ländliches Arkadien ohne Verweis auf Fabriken, Eisenbahn, etc. ausmalt,[1110] gibt es bei Kibirov U-Bahn (Ged. 8,

---

[1105] Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad» [2007], 7.

[1106] Ломоносов, М. В.: Полное собрание сочинений. М.; Л.: Изд-во АН СССР 1950–1959 [т. 11: 1983]. Т. 8. 761–767, Kommentar: 1163–1167.

[1107] Filarets Antwortgedicht *„Не напрасно, не случайно…“* z. B. in: Wachtel, Michael: A Commentary to Pushkin’s Lyric Poetry 1826–1836. Madison (WI); London: The University of Wisconsin Press 2011. 171–172.

[1108] Толстой, А. К. Собрание сочинений, т. 1. 306–310, Kommentar 480–481. Die Marginalien fanden sich in einer Puškinausgabe, die Tolstoj gehörte.

[1109] Bei Kibirov sind Housmans Gedichte römisch, die eigenen arabisch durchnummeriert. Housmans Gedichte ebenfalls nach Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad» [2007].

[1110] Graves, Richard Perceval: A. E. Housman. The Scholar-Poet. New York: Scribner’s Sons 1980 [=1979]. 105: „But Housman’s Shropshire is largely an imaginary land […].“

12), Fernseher, Radio (Ged. 1, 7), Handy (Ged. 4), Anrufbeantworter (Ged. 57), E-Mail (Ged. 34), Blog (Ged. 37), etc.

Ein weiterer Unterschied besteht in der Konzeption des diegetischen Sprechers, der bei Kibirov eng mit der Person des Autors verbunden ist, was die englischen Originalgedichte bewusst vermeiden. Housmans Buch sollte ursprünglich den Titel *Terence* oder *The Poems of Terence Hearsay* tragen,[1111] d. h. einer separaten Erzählerfigur zugewiesen werden. Terence bleibt in der publizierten Fassung allerdings blass und wird nur in Ged. VIII und LXII (jeweils Str. 1) namentlich erwähnt. Die Gedichte scheinen somit von einem unkonkret bleibenden jungen Mann vom Lande zu stammen. Kibirov führt seinen Dialog allerdings weder mit diesem „Shropshire lad“ noch mit „Terence“, sondern mit dem Autor Housman (Ged. 22, 31, 62), auf dessen Person die Gedichte bezogen werden. Während beispielsweise im 62. Gedicht bei Housman Terence angesprochen wird (Abschn. 1, V.1), richtet sich Kibirovs Sprecher an den Gelehrten Housman: „*Профессор*, сердитесь Вы зря“ (Abschn. 1, V. 14[1112]).

Im Gegensatz zu Housmans Strategie der Distanzierung schreibt Kibirov die eigene Person konsequent in den Text hinein. In Ged. 5 nennt die junge Frau den Sprecher Timur, in Ged. 46 soll auf dem Grabstein stehen „Пишите так: «*Кибиров Т.*»“.[1113] Autor und Sprecher sind gleichaltrig (Ged. 2, 13, 17), mehrere biographische Stationen decken sich mit dem, was man aus früheren Gedichten oder aus Interviews kennt: die auf Militärstützpunkten verbrachte Jugend (Ged. 41, 50), der Wohnort Moskau (Ged. 8, 12), das Studium am Pädagogischen Institut (Ged. 9), Spaziergänge in Šil’kovo (Ged. 42), die eigene Schriftstellerexistenz (Ged. 11, 17, 19). Erwähnt werden verschiedene den Leserinnen und Lesern bekannte Figuren: Vater (Ged. 41), Tochter (Ged. 23), Schäferhund (Ged. 42, Ged. 59: *Эпитафия Томику*), Großmutter (Ged. 19, 25), die Dichterkollegen Gandlevskij (Ged. 25) und Dina [Gatina] (Ged. 46). Es wird auf eigene Publikationen verwiesen (Ged. 17: *Парафразис*; *Amour, exil…*) sowie auf literarische Vorlieben – Blok (Ged. 41, 58), Puškin, Deržavin, Chesterton, Scott (Ged. 1, 28, 22).

Auf konzeptueller Ebene kommt die Frage nach dem Verhältnis von Sprecher und biographischem Autor in Ged. 31, Str. 3, zum Tragen, das ausmalt, wie der Philologe Housman an einem Herbstabend gedichtet haben mag:

[1111] Gardner, Philip: Introduction. In: Gardner, Philip (ed.): A. E. Housman. The Critical Heritage. London; New York: Routledge 1992. 1–56. 5; detaillierter Graves, Richard Perceval: A. E. Housman, 111.

[1112] Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad» [2007], 179–183. 179.

[1113] Ebd., 137–139, Zitat: 139.

И так легко филолог-стоик
Соединяет move и love,
Что плакать все-таки не стоит,
Об этом парне прочитав.[1114]

Durch den Unterschied zwischen dem schreibenden Professor und seiner jungen Erzählerfigur („парень“) sowie die zeitliche Distanz zwischen dem Dichtungsprozess und den früheren Empfindungen verschwindet die emotionale Unmittelbarkeit. Der hier imaginierte Housman ist kein Leidender, sondern ein Wortkünstler, der Reimpaare kombiniert, um eine Stimmung zu erzeugen. Daher auch Kibirovs Resümee, dass man nicht zu weinen brauche. In Str. 4–5 wird anschließend Housmans Versuch kritisiert, die (ihn) quälenden „sexuellen Fragen“ (d. h. dessen homosexuelle Neigungen) über das Schreiben zu lösen. In den Gedichten gehe es nämlich, heißt es bei Kibirov, nicht nur um solche biographischen Probleme:

И те вопросы на поверку
Совсем не половые, друг…
Но день прошел. Но вечер меркнет.
И ночь берет нас на испуг. [Str. 4]

Im Werkkontext lassen sich diese Verse so interpretieren, dass von Housmans Texten (die von bestimmten persönlichen Problemen motiviert wurden) eine bestimmte (negative, wie das Bild der herannahenden Nacht suggeriert) Wirkung auf die Leser und Leserinnen ausgeht. Darin besteht der zentrale Kritikpunkt Kibirovs an Housman: Dessen aus einer persönlichen Krise heraus entstandene Gedichte würden „schädliche“ Inhalte transportieren, ohne die Konsequenzen (d. h. die Wirkung auf die Leserschaft) zu bedenken. Kibirovs Gedicht interpretiert Housman auch hier ganz aus der Perspektive des eigenen Schreibens: Kibirovs Versuche der zweiten Schaffensphase, durch autobiographisch unterfütterte Entwürfe (mit den Themen Liebe, Ehe, Vaterschaft) „positive“ Werte zu vermitteln, sind keine poetischen Tagebücher oder Versuche zur Selbsttherapie, sondern durchdachte literarische Projekte.

8.3.3. Konträre Weltanschauungen

Trotz der großen Wertschätzung für Housman übt Kibirovs Vorwort inhaltliche Kritik, spricht bald von „Pessimismus“ („прозрачный пессимизм“[1115]), bald mit humorvoller Übertreibung von „nekrophiler Propaganda“.[1116] Genau wie bei der Auseinandersetzung mit Baudelaire im Buch *Улица Островитянова* wird die in einer großen Zahl von Gedichten über Tod und Suizid fassbare Faszina-

[1114] Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad» [2007], 93.

[1115] Ebd., 6.

[1116] Ebd., 7: „[Я] попробовал выразить как восхищение и любовь к чудесному поэту и несчастному человеку, так и несогласие с его некрофильской пропагандой.“

tion als problematisch bezeichnet. Im Vorwort wird Housman spöttisch mit Gor'kijs komischer Figur Smertjaškin verglichen: Gor'kijs Annoncen für ein Beerdigungsbüro schreibender Evstignej Zakivakin dichtet verkatert Verse über die Sinnlosigkeit des Lebens, die – unter besagtem Pseudonym Smertjaškin gedruckt – zu einem großen Erfolg werden. Ehefrau und Hauskritiker übernehmen die Vermarktung, am Ende hat das „Genie" die deprimierenden Themen allerdings satt.[1117]

Kibirovs Repliken postulieren eine alternative, „optimistische" Weltanschauung, die in dem üblichen komisch-ironischen Register präsentiert wird. Ermöglicht wird dieser Modus durch die konzeptuelle Veränderung des Schreibanlasses, des Liebessujets. Bei Housman herrscht eine traurig-tragische Stimmung, die in Ged. XXV, XXVI, XXVII zum Zynismus wird – hier ist von der Untreue der Frauen die Rede. Bei Kibirov werden trotz aktuellem Liebeskummer (z. B. Ged. 8, 24) und früheren Misserfolgen (Ged. 5, 39) auch glückliche Momente erinnert (Ged. 40). Auf Housmans Warnung in Ged. XIII, sich angesichts der zu erwartenden Enttäuschungen grundsätzlich nicht zu verlieben, entgegnet Kibirovs *alter ego* mit einer knappen Replik (auf Englisch), wobei die eigene Lebenserfahrung die Gegenthese legitimieren soll. Sein Sprecher bricht in mehreren Gedichten die Tragik auf, der Liebeskummer wird humorvoll und selbstironisch thematisiert (Ged. 29, 33, 34, 78), insbesondere in Ged. 53: *Sex in the Sity* (sic!), einer Parodie auf die romantische Schauerballade.

Kibirovs *alter ego* befindet sich insgesamt in einer vorteilhafteren Position als der reale Housman, der offenbar sein Leben lang im Konflikt mit seinen homosexuellen Neigungen stand. Die Forschung vermutet, dass ein wichtiger Auslöser für den Band *A Shropshire Lad* in der unerfüllten Liebe zu dem Studienfreund Moses Jackson bestand.[1118] Diese These findet sich in Kibirovs Vorwort und spiegelt sich in Ged. 38, das das Original einer „heterosexuellen Appropriation" (so der Titel: *Гетеросексуальная апроприация*) unterwirft: Der Text wird kopiert, es wird jedoch *my friends* in *my girl* abgeändert, entsprechend auch Pronomina, Prädikate etc. Auch Housmans Schlüsseltext *To an Athlete Dying Young* (Ged. XIX) wird umgearbeitet und Kibirovs verstorbener Großmutter gewidmet. Insgesamt wird die (vermutete) biographische Grundlage des Prätextes in den Repliken entfernt und ersetzt. Wie Kibirovs Vorwort, Nabokov

[1117] *Русские сказки III*: Горький, М.: Собрание сочинений, т. 10. 449–460.

[1118] Efrati, Carol: The Road of Danger, Guilt, and Shame. The Lonely Way of A. E. Housman. Madison et al: Fairleigh Dickinson UP; Associated UP 2002, insbesondere 36–40; zu Jackson 54–62. Jebb, Keith: The Land of Lost Content. In: Holden, Alan W.; Birch, J. Roy (eds.): A. E. Housman. A Reassessment. Houndmills et al.: Macmillan 2000. 37–52. Витковский, Евгений; Котков, Алексей: Секрет полишинеля, 3–6.

zitierend, formuliert: Während Housman ein Buch über junge Männer und den Tod geschrieben habe, gehe es nun um einen älteren Mann und das Leben.[1119]

Auch die als zentrales Thema Housmans bezeichnete Faszination für den Tod und die Neigung zum Selbstmord werden in *На полях «A Shropshire Lad»* an vielen Stellen parodistisch überschrieben. Ged. 9 erzählt etwa von einem missglückten Suizidversuch, der von dem pubertierenden Ich aus abstraktem Lebensüberdruss unternommen wurde[1120] (dies knüpft an Kibirovs *К вопросу о романтизме* sowie die Kritik an Baudelaire an, siehe Kap. 5.3 und 7.2). Ged. 14 fasst diese Geisteshaltung mit der Allegorie eines Fisches, der sich für einen zu etwas Höherem berufenen Vogel halte und dem Teufel ins Netz gehe.[1121] In Ged. 44 sorgt u. a. Michail Gasparovs Idee einer „zusammengefassten Übersetzung" (*конспективный перевод*)[1122] mit mehreren Varianten für Komik, etc.

Ergänzt wird die Polemik gegen die Todesfaszination durch Gedichte mit christlichen Motiven, die in die Vorlage ein ihr fremdes Thema einführen – bei Housman weist allein Ged. XLII: *The Merry Guide* gewisse religiöse Dimensionen auf, die jedoch zur antiken Mythologie tendieren. Biblische Sujets verwenden Kibirovs Monolog des zur Rechten Christi gekreuzigten Verbrechers (Ged. 47) und die Betrachtung von Rembrandts Gemälde *Die Heimkehr des verlorenen Sohns* (Ged. 51). In die im weiteren Sinne christliche Rubrik gehören ebenfalls die Ged. 3 und 56 mit dem aus *Кара-барас* bekannten Gedanken des Kampfes gegen das Böse sowie die Gegenüberstellung von Puškin und dem „Atheisten" Voltaire in Ged. 28.

Auf Puškin beruft sich *На полях «A Shropshire Lad»* übrigens auch mit dem am Ende des Vorworts zu findenden Motto, das aus einer verworfenen Version der Reisebeschreibungen *Путешествие в Арзрум* stammt.[1123] Mit den Worten Puškins wird die Erwartung einer spöttischen Reaktion von Seiten der Leserschaft artikuliert („Предвижу улыбку на многих устах"), was zu den übrigen

---

[1119] Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad» [2007], 8. Das Zitat findet sich in Nabokovs Memoiren *Speak, Memory, Speak* (Kap. 13); vgl. Витковский, Евгений; Котков, Алексей: Секрет полишинеля, 10.

[1120] Ged. 9, Str. 5–7: „Что было поводом – увы – / Я не припомню ныне. / Нет-нет, совсем не от любви. / Наверно, от гордыни. // От осознания того, / Что жизнь обиды множит / И что не видно никого, / Кто чем-нибудь поможет, // Что стыдно жить и поживать, / Что я так долго трушу / И что уменье умирать / Облагородит душу." (Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad» [2007], 37–39).

[1121] Hier könnte man eine Parallele zur in Kibirovs Gedichten beschriebenen Baudelaire-Nachfolge des jüngeren Ich ziehen, vgl. Kap. 7.2.2. Baudelaires poetologisches Schlüsselgedicht *L'Albatros* verbindet sich schlüssig mit Kibirovs Vogel-Gleichnis.

[1122] Ausführlicher hierzu: Гаспаров, М. Л.: Записи и выписки, 326.

[1123] Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений [1937–1959], т. 8,2. 1036.

Strategien der Vorwegnahme von Kritik passt.[1124] Signifikant ist der der zitierten Stelle vorausgehende Kontext: Puškin spricht von Möglichkeiten, die wilden Tscherkessen durch die Predigt des Evangeliums zu befrieden, jedoch gebe es niemanden, der diese Aufgabe erfülle wolle und könne. Genau diese (von Puškin quasi eingeforderte) Prediger-Rolle scheint Kibirov in den 2000er Jahren für die russische Gesellschaft übernehmen zu wollen, wobei der Housman-Dialog einen literarischen Ansatzpunkt liefert.

8.3.4. (Überraschende) Gemeinsamkeiten

Bei Kibirov ist die Haltung des Sprechers und der im Vorwort sprechenden Autorinstanz gegenüber Housman trotz der genannten „ideologischen" Unterschiede nicht ablehnend, sondern Kritik und Faszination gehen Hand in Hand. Im Vorwort ist die Rede von „begeistertem Erstaunen" und „ohnmächtigem Neid" (восхищенное изумление; бессильная зависть), von Verliebtheit („влюбленность в безукоризненное изящество и гипнотическое обаяние этих стихов") und – zweideutig – von Begeisterung („читательский восторг"), die in Juckreiz übergehe („неизбежный и неодолимый писательский зуд").[1125] In den Gedichten findet sich diese paradoxale Wertung in Ged. 22: Wo Housmans (in Kibirovs biographischer Lektüre: homosexueller) Sprecher fasziniert einem vorbeimarschierenden Soldaten nachschaut, fühlt sich Kibirovs Ich irrational zu Housman hingezogen, und nicht zu weltanschaulich näherstehenden Autoren:

Ну почему не Честертон,
Не Донн, не Вальтер Скотт?!
С какого перепугу *он*
К себе меня влечет?

На кой мне этот пессимизм,
И плоский стоицизм,
И извращенный эротизм,
И жалкий атеизм?[1126] [Str. 1–2]

Programmatisch wird der Unterschied des Gesamtkonzepts in Ged. LXII bzw. 62.[1127] Bei Housman erläutert die Erzählerfigur *Terence* in einem Pub Sinn und

---

[1124] In Kibirovs Vorwort hieß es weiterhin, er habe sich erst aufgrund der Ermunterung durch nahestehende Personen zur Veröffentlichung entschließen können. Ambivalent ist auch der selbstkritische Vergleich mit Ždanov, der Achmatova diskreditierte (Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad» [2007], 8–9).

[1125] Die Zitate nach Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad» [2007], 5; 6.

[1126] Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad» [2007], 69. John Donne spielt in Kibirovs Werk keine Rolle und steht wohl für Iosifs Brodskijs Präferenzen (*Большая элегия Джону Донну*). Die beiden anderen Autoren, Gilbert Keith Chesterton und Walter Scott, tauchen in Kibirovs Gedichten mehrmals auf und werden als wichtige Vorbilder und Lieblingsautoren tituliert.

Zweck seines Schreibens: Sein Gegenüber findet die Gedichte unverdaulich („the verse you make, / It gives a chap the belly-ache“) und niederdrückend („Pretty friendship ’tis to rhyme / your friends to death before their time“, beides Str. 1), worauf Terence darlegt, dass sie dauerhaft an die bittere Realität gewöhnen würden. Zur Illustration verweist er (hier verrät sich die Autorschaft des Altphilologen Housman) auf die Legende von Mithridates, der täglich Gift zu sich genommen habe, um sich gegen Anschläge zu desensibilisieren. Bei Kibirov wird diese pessimistische Strategie hinterfragt und als Antidot Weingenuss empfohlen, um auch fröhliche Momente zu erleben (Str. 3). Gegen die Desensibilisierungsstrategie wird am Gedichtende eine Bibelstelle (Mk 16,17–18) gesetzt: Dem an Gott Glaubenden könnten weder Schlangen noch Gifte schaden. Housman will pessimistisch eine Gewöhnung an kommende Schicksalsschläge (wie den Tod des Geliebten) befördern, während Kibirovs Texte die Aufgabe favorisieren, Hoffnung und Zuversicht aufrechtzuerhalten.

Was genau fasziniert nun aber an Housman? In Kibirovs Vorwort wird mehrfach Lob für dessen formale Meisterschaft geäußert.[1128] Allerdings hat diese Bewunderung in Kibirovs Repliken kaum Spuren hinterlassen, es findet keine Aneignung der formalen Besonderheiten Housmans oder der englischen Dichtung statt.[1129] Gemeinsamkeiten ergeben sich in ganz anderer Hinsicht: Zum einen hinsichtlich ihrer Position zu dem jeweiligen zeitgenössischen literarischen Kontext, denn beide Dichter stemmen sich gegen die literarisch-philologischen Trends ihrer Zeit. Der entscheidende Moment in Housmans Vita war sein Festvortrag *The Name and Nature of Poetry* (1933), in dem der erfolgreiche Literat und Gelehrte erstmals seine Gedanken über Dichtung erörterte.[1130] Neben Versifikation und „reiner Sprache“ mache die Übermittlung emotionaler Zustände die Dichtung zur Dichtung (bzw. Lyrik zur Lyrik, je nach Übersetzung des englischen *poetry*):

> And I think that to transfuse emotion – not to transmit thought but to set up in the reader’s sense a vibration corresponding to what was felt by the writer – is the peculiar function of poetry.[1131]

[1127] Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad» [2007], 178–183.

[1128] Die Rede ist von литературная изощренность (ebd., 5), „безукоризненное изящество и гипнотическое обаяние“ (6), совершенство плана выражения (7).

[1129] Kurz zu Strophik und Metrik: Rutz, Marion: Timur Kibirovs Bearbeitung, 267–269.

[1130] Housman, A. E.: The Name and Nature of Poetry. In: Housman, A. E.: Collected Poems and Selected Prose. London et al.: Allen Lane; Penguin 1988. 349–371. Vgl. Leggett, B. J.: The Poetic Art of A. E. Housman. Theory and Practice. Lincoln; London: University of Nebrasca Press 1978. 26–41 (*The Limits of the Intellect*). Die russische Übersetzung *Имя и природа поэзии* findet sich in der russischen Werkauswahl, auf die Kibirovs verweist: Хаусмен, Альфред Эдуард: Избранные стихотворения, 215–265. Insofern ist davon auszugehen, das der Dichter den Text kannte.

[1131] Housman, A. E.: The Name and Nature of Poetry, 352.

Auch auf Seiten der Rezeption weist Housman dem Intellekt eine geringe Rolle zu: Man spüre intuitiv, was gute Dichtung sei.[1132] Das Dichten sei weniger ein handwerklicher Prozess als durch Inspiration bedingt – etwas ungeschickt (oder mit missglücktem Humor) fährt er fort, dass er die besten Ideen bei einem Nachmittagsspaziergang nach einem Bier habe.[1133] Housmans Vorstellungen standen im Gegensatz zur anbrechenden Literatur der Moderne,[1134] was die literaturwissenschaftliche Rezeption seines Werkes negativ beeinflusste. Vor dem Hintergrund der Paradigmen des 20. Jahrhunderts (Formalismus, Strukturalismus) diskreditierten ihn seine „naiven" Sichtweisen im universitären Bereich langfristig.[1135] Auch für Kibirov ist die emotionale Wirkung, von der sich Postmoderne / Konzeptualismus distanzieren, ein wichtiges Ziel. Zwar macht er Zugeständnisse an den Intellekt (Intertextualität, Ironie, Metaliterarizität), bindet die Texte jedoch stark an das Mit-Fühlen mit dem autobiographisch konzipierten Sprecher. (Im Interview weist der Dichter allerdings auch darauf hin, dass diese scheinbare Authentizität und somit auch die emotiale Wirkung bewusst konstruiert sei.[1136]) Auch durch ihre (zumindest auf den ersten Blick) didaktisch-ideologische Ausrichtung und konservativen Plädoyers entsprechen Kibirovs Gedichte kaum den Präferenzen der Literaturwissenschaft des neuen Jahrtausends.

Ungünstig für Housman erwies sich offenbar auch die Popularität von *A Shropshire Lad*, die mit der Vorstellung kollidierte, dass echte Poesie nur bei wenigen Connaisseurs Anklang finden könne.[1137] Kibirovs Vorwort wertet den großen Erfolg sowohl bei den Intellektuellen als auch dem breiten Publikum wiederum sehr positiv und will daran anknüpfen.[1138] In Housmans Einfachheit und Zugänglichkeit bestehe eine Alternative zu dem schon automatisierten Streben der eigenen Zeitgenossen nach Verkomplizierung:

[1132] Housman, A. E.: The Name and Nature of Poetry, 369: „Poetry indeed seems to me more physical than intellectual. A year or two ago, […] I received […] a request that I would define poetry. I replied that I could no more define poetry than a terrier can define a rat, but that I thought we both recognised the object by the symptoms which it provokes in us."

[1133] Housman, A. E.: The Name and Nature of Poetry, 370–371.

[1134] Gardner, Philip: Introduction, 31–34. Leggett, B. J.: The Poetic Art of A. E. Housman, 26–28ff.

[1135] Leggett, B. J.: The Poetic Art of A. E. Housman, 4–7.

[1136] Vgl. das Interviewzitat in Kap. 2.3.4, Seite 78.

[1137] Leggett, B. J.: The Poetic Art of A. E. Housman, 3.

[1138] Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad» [2007], 5: „[…] мне захотелось побольше узнать об этом знаменитом филологе-классике, умудрившемся написать книгу стихов, восхищающую и утонченных интеллектуалов, и рядовых солдатиков викторианской армии." Zur Popularität unter den Soldaten des Ersten Weltkriegs: Gardner, Philip: Introduction, 2.

> Особенно упоительными эти тексты казались на фоне мутной и унылой невнятицы, производимой большинством современных русских стихотворцев.[1139]

Insofern erweist sich Housman im Kontext von Kibirovs Schaffen trotz Unterschieden und weltanschaulichen Differenzen als positiver Bezugspunkt. Er, ein Zeitgenosse und Vorläufer der literarischen Moderne, der jedoch noch in der viktorianischen Tradition verwurzelt ist, repräsentiert eine Alternative zu Baudelaire, Blok und anderen, die bei Kibirov keine vergleichbaren Sympathiebekundungen (mehr) hervorrufen. Dass ausgerechnet der marginale Housman zum interessantesten Engländer gekürt wird, ist natürlich auch ein Bruch mit den Präferenzen der Dichterkolleginnen und -kollegen im 21. Jahrhundert.

8.4. WELTANSCHAUUNGEN IM NATIONALEN WETTSTREIT: *БАЛЛАДЫ ПОЭТИЧЕСКОГО СОСТЯЗАНИЯ*

Während in *На полях «A Shropshire Lad»* die Begeisterung für Housman aufgrund der weltanschaulichen Unterschiede als paradox charakterisiert wird, handelt es sich bei Sir Walter Scott (1771–1832), dem Vater des historischen Romans, um einen Autor, der bei Kibirov uneingeschränkt als positives Vorbild gilt. Ungeachtet der aktuell international wohl eher rückläufigen Lesergunst, findet sich in einem Interview von 2007 folgendes Lob Kibirovs:

> У меня был Вальтер Скотт любимый и до сих пор, кстати, остался, «Айвенго» считаю самым большим, великим романом в истории человечества.[1140]

Die biographischen Wurzeln dieser Begeisterung für Scott und *Ivanhoe* (1819) werden auch im Werk inszeniert. Die zweite der Prosaminiaturen *Покойные старухи* (*Три поэмы*, 2006–2007) erzählt, dass in der Büchertruhe der Großeltern neben Bänden, die die spätere Symbolismus-Begeisterung hervorrufen werden, auch vertraute Kindheitslektüre lagert: Jules Vernes *Reise zum Mittelpunkt der Erde* und Walter Scotts *Ivanhoe.*[1141] Derartige ausländische Abenteuerroma-

---

[1139] Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad» [2007], 6. Kibirov charakterisiert diesen Trend zur Unverständlichkeit in einem Interview von 2005 übrigens als grassierendes Mandelštam-Epigonentum: Шабурова, Мария: Выбор формы – уже цитата: „Если говорить совсем грубо и просто, то в сознании не очень умных моих коллег, которые входили в литературу в 70-е – начале 80-х годов, было такое противопоставление: противная официальная поэзия […] написана просто и внятно, а хорошая поэзия – это, безусловно, Мандельштам – должна быть написана невнятно. Так кроме того, что это невнятно [,] ничего воспринято не было, поэтому многие просто простодушно старались писать как можно темнее, что, на мой взгляд, совершенно гибельный путь.“

[1140] Шендерович, Виктор: Все свободны! Scott als Lieblingsautor der Kindheit nennt der Dichter auch 1998 im Interview Куллэ, Виктор: «Я не вещаю, я болтаю…», 10.

[1141] Кибиров, Тимур: Три поэмы, 22–33. 29.

ne tauchen in Kibirovs Texten insgesamt recht häufig auf.[1142] Ins Umfeld von Scott gehört auch Puškins Roman *Капитанская дочка*, der bei Kibirov als didaktischer Historienroman (miss)verstanden wird (vgl. Kap. 6.1.2).

Bezüge speziell auf Walter Scott und *Ivanhoe* finden sich an verschiedenen Stellen des Werks: In *Усадьба* (*Послание Ленке и другие сочинения*[1143]) als Komponente des stilisierten „spießbürgerlichen" Idylls des 19. Jahrhunderts; in dem in Kap. 8.1 behandelten *Русская песня. Пролог* (*Сантименты*) als Bestandteil des literarischen Englandbildes.[1144] Im *Из Вальтера Скотта* (*Нотации*) überschriebenen Gedicht sind es entfernte Ähnlichkeiten: Der Sprecher blickt besorgt auf sich ballende Rauchwolken (wohl ein Symbol für die historische Umbruchzeit) und imaginiert sich als Ritter.[1145] Kibirovs Walter Scott-Bild sowie die Funktion des englischen Themas im Werk wird konzeptuell aber vor allem durch die beiden im Folgenden analysierten Texte geprägt. In ihnen wird Scott als Vertreter der englischen (eigentlich: britischen, er war Schotte) Literatur in Kibirovs Kampf für Moral und Glauben eingebunden.

8.4.1. Walter Scott und der englisch-französische Gegensatz

Scott ist schon im Gedicht *„Сэр Уилфред Айвенго, а не Д'Артаньян ..."* (ebenfalls *Нотации*) in einen englisch-französischen Vergleich eingebettet.[1146] Str. 1 stellt seinen Helden Ivanhoe dem Protagonisten D'Artagnan aus *Les trois mousquetaires* von Alexandre Dumas gegenüber. Ivanhoe wird als „Lehrmeister" bezeichnet, auf den die eigenen Moralvorstellungen zurückgeführt werden; D'Artagnan kommt eine negative Wertung zu („Сэр Уилфред Айвенго, а не д'Атраньян, / был мне в детстве в наставники дан"). Tatsächlich bestehen zwischen beiden literarischen Figuren charakterliche Unterschiede. Während D'Artagnan eine moralisch ambivalente Figur ist – man denke nur an seine Liebschaften –, bleibt Ivanhoe seinem ritterlichen Moralkodex kompromisslos treu. Kibirovs Gedicht erweitert die Opposition in Str. 2–3 um weitere Namen –

[1142] Jules Verne: *Бригантина* (*Нотации*), *Покойные старухи 2* (*Три поэмы*); Robert Louis Stevenson: *Сквозь прощальные слезы IV*; *„Хорошо Честертону – он в Англии жил ..."* (*Улица Островитянова*); Mayne Reid: *Послесловие к книге «Общие места»* (*Лирико-дидактические поэмы*); James Fenimore Cooper: *Литературная секция* (*Послание Ленке и другие сочинения*), *Покойные старухи 3* (*Три поэмы*); Gustave Aimard: *Игорю Померанцеву* (*Парафразис*). Zum Einfluss dieser Lektüre vgl. Kostjukov im Gespräch mit Kibirov: Костюков, Леонид; Кокусева, Татьяна: «Мы живем в мире, который мы вычитали». // Полит.ру 24.08.2009, http://www.polit.ru/analytics/2009/08/24/videon_nt_kibirov.html.

[1143] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 305–311. 308.

[1144] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 263–265. 264: „Айвенго, Вашу руку!".

[1145] Кибиров, Тимур: Нотации, 19.

[1146] Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Нотации, 37.

Dumas, Voltaire und Derrida verbinden sich zu einer Reihe von negativ bewerteten Franzosen („не нравились“, „невзлюбил“, „*ваш* Деррида“), die dem positiv gesehenen Vertreter der britischen Kultur Scott gegenüberstehen. Auch über Voltaire, dem in anderen Gedichten die Rolle des fanatischen Atheisten zugeschrieben wird,[1147] und Derrida hinaus sind bei Kibirov auffällig viele französische Schriftsteller und Philosophen (etwa de Sade und Charles Baudelaire, vgl. Kap. 6.1.1 bzw. 7.2) negativ konnotiert. Abgesehen von den Autoren des *ancien régime*, die Kibirovs in der ersten Hälfte der 1990er Jahre entworfene idyllische Landschaften bevölkern (signifikant: André Chénier, vgl. Kap. 6.1.1),[1148] verbindet sich Frankreich bei Kibirov mit negativ charakterisierten Phänomenen: Revolution, Dekadenz und Moderne, Postmoderne und Poststrukturalismus. Diesem französischen Komplex steht die englische (britische) Kultur als positives Paradigma gegenüber.

8.4.2. Intertextueller Anlass und Wahl der Gattungen

Dieser nationale Antagonismus wird in den beiden unter dem Titel *Баллады поэтического состязания в Вингфилде* zusammengefassten Gedichten weiter ausgearbeitet, die die Mittelachse des Buches *Кара-барас* (2002–2005) bilden.[1149] Der Gesamttitel nennt als fiktionalen Anlass einen Dichterstreit und spielt damit auf François Villons *Ballade du Concours de Blois* von 1457 an,[1150] die von Il’ja Ėrenburg als *Баллада поэтического состязания в Блуа* übersetzt wurde.[1151] Villons Gedicht entstand anlässlich eines Wettbewerbs am Hof von Herzog Charles d’Orléans, bei dem verschiedene Dichter Balladen auf ein vorgegebenes Thema verfassten.[1152] Ähnlich liegen bei Kibirov zwei unterschiedliche Realisierungen eines Grundthemas vor, die um den Vorrang streiten. Die genaue Aufgabe ist nicht explizit genannt, in beiden Texten geht es jedoch um

---

[1147] Voltaire erwähnen die Gedichte: *Политкорректность*, *Чин чина почитай!* (*Шалтай-Болтай*); *На полях «A Shropshire Lad» 28*; *Выбранные места 9* (*Три поэмы*). Im Gedicht *Политкорректность* findet sich Voltaires gegen die Kirche gerichteter Slogan „раздавите гадину“ (Серов, Вадим: Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений, 657).

[1148] Siehe die Namensliste in Рутц, Марион: «Иностранные» интертексты в творчестве Тимура Кибирова, 347–348.

[1149] Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Кара-барас [2006], 26–27; 28–31.

[1150] Villon François: Œuvres. Édition critique avec notices et glossaire. 2 t. Genève: Slatkine reprints 1967. Text: Bd. 1. 275; Kommentar: Bd. 2. 559–564.

[1151] Мастера поэтического перевода. XX век. Вступ. статья, сост. Е. Г. Эткинда. Подг. текста и прим. Е. Г. Эткинда, М. Д. Яснова. СПб.: Академический проект 1997. 327–328.

[1152] Zum Kontext siehe Charles d’Orléans: En la forêt de longue attente et autres poèmes. Paris: Gallimard 2001: Die Ballade 100 von Charles d’Orléans (164–167) diente als Katalysator des Poetenwettbewerbs und gab Thema sowie den Anfangsvers vor (26, 482–483).

den Gegensatz zwischen Adel und Pöbel als soziale und moralische Kategorien. Das Toponym Wingfield als Austragungsort verweist allgemein auf Britannien.[1153] Der Titel von Kibirovs zweiter Ballade, *Баллада о трусливом рыцаре*, stellt eine Verbindung zu *Ivanhoe* her: Eine sowjetische Verfilmung von Scotts Roman von 1982, die durch Lieder von Vladimir Vysockij eine „lyrische“ Qualität gewinnt, hieß *Баллада о доблестном рыцаре Айвенго*. Allerdings wird das Adjektivattribut in sein Gegenteil verkehrt, aus „tapfer, heldenmütig“ wird bei Kibirov „feige“.

Die für Kibirovs Dichterwettstreit gewählte Gattung ‚Ballade‘ ermöglicht durch ihre französische und englische Subgattung[1154] eine formale Realisierung des konstruierten nationalen Gegensatzes. Die französische Unterart, die in Kibirovs erstem Gedicht (sowie bei Villon) realisiert ist, besteht aus drei Strophen à acht Verse und einer vierten à vier Verse (dem an einen Adressaten gerichtete *envoi*); in allen Strophen wiederholt sich ein Refrainvers. Die Reime folgen ababbcbc (in Str. 4 bcbc), wobei alle Strophen die gleichen Reimgruppen realisierten (d. h. kein d, e, f.). Konstitutiv für die englische Ballade ist nach Kvjatkovskij nicht die Form – Kibirovs zweite Ballade weist tatsächlich weder homogene Strophen, noch Metrum oder Reimfolge auf –, sondern das erzählerische Element und ein markantes Abenteuersujet.

Die nationalen Zuordnungen sind auch über die Titel fassbar. Das erste Gedicht, *Баллада виконта Фогельфрая*, wird durch den Adelstitel sowie die Anrede der implizierten Adressatin als *Madame* als französisch markiert. Im zweiten Gedicht, *Ответ сэра Уилфреда*, finden sich das englische *Sir* sowie der Eigenname Wilfred, der sich mit dem Vornamen von Scotts Figur Ivanhoe deckt. Was die Sphäre des Französischen betrifft, weitet die erste Ballade die nationale Zugehörigkeit allerdings aus, insofern der Titel auch auf Friedrich Nietzsches Zyklus *Lieder des Prinzen Vogelfrei* anspielt, der dessen Buch *Die fröhliche Wissenschaft* als Anhang beschließt.[1155] Kibirovs *vicômte* ist dabei keine Übersetzung von *Prinz* (der russische Titel von Nietzsches Zyklus lautet *Песни <u>принца</u>* Фогельфрай),[1156] sondern dient dazu, den deutschen (Ur-)Vater

---

[1153] Ob dem Ort eine spezifische Bedeutung zukommt, ließ sich nicht feststellen.

[1154] Die folgenden Angaben nach Квятковский А.: Поэтический словарь, 55–57 (*Баллада*). Der Dichter erzählt im Interview Куллэ, Виктор: «Я не вещаю, я болтаю…», 13, dass er dieses klassische Nachschlagewerk intensiv durchgearbeitet habe.

[1155] Textgrundlage ist die Ausgabe, die Kibirovs Literaturverzeichnis im Buch *Интимная лирика* anführt: Ницше, Фридрих: Сочинения. В 2 т. Сост., ред., вступ. статья К. А. Свясьяна. М.: Мысль 1990, т. 1. 491–719, die Gedichte auf S. 710–720.

[1156] In der russischen Edition (Ницше, Фридрих: Сочинения, Т. 1. 710–719) sowie in Kibirovs Gedicht *Философия и хореография* (Кибиров, Тимур: Нотации, 36).

von Moderne und Postmoderne[1157] in das französische Milieu einzuordnen. Die durch die Titel hergestellte Opposition zwischen Scotts Ivanhoe und Nietzsches Figur bzw. zwischen beiden Autoren findet sich übrigens auch im Buch *Нотации*, in dem – wie beschrieben – zwei Gedichte auf Walter Scott Bezug nehmen und fünf weitere gegen Nietzsche polemisieren.[1158]

Kibirovs Balladen sind Beiträge zu einem Wettkampf, bei dem es weniger um die formale Meisterschaft in der Bearbeitung eines vorgegebenen Themas geht als um die Überlegenheit weltanschaulicher Positionen. Dem fiktiven Anlass entsprechend sind beide Beiträge als Rollengedichte gestaltet, in denen der Sprecher einmal als Nietzscheaner auftritt und einmal als Sir Wilfred [Ivanhoe]. An sich ist keines der beiden Gedichte als richtig oder besser gekennzeichnet, allerdings kann man aufgrund der Reihenfolge (die favorisierte Position steht üblicherweise am Ende) bzw. aus dem Werkkontext schlussfolgern, dass dem zweiten Gedicht der Vorzug gebührt.

8.4.3. Für und wider Nietzsche

Im ersten Gedicht wird die Ideen Nietzsches aufgreifende These formuliert, der das als Antwort (*Ответ сэра Уилфреда*) bezeichnete zweite Gedicht widerspricht. Anders als der Titel erwarten lässt, bestehen zwischen den *Liedern des Prinzen Vogelfrei* und der ersten Ballade keine deutlichen Ähnlichkeiten. Jedoch finden sich inhaltliche Parellelen zu Nietzsches Buch *Fröhliche Wissenschaft*, dem der Gedichtzyklus angegliedert ist: die Infragestellung moralischer Konventionen und die Absage an die Religion („*Бог умер*“).[1159] Mit diesen Relativierungen verbunden ist bei Nietzsche die Unterscheidung zwischen einer aristokratisch modellierten Elite und den Anderen. Letztere werden von Nietz-

---

[1157] Laut Gerlach, Hans-Martin: [Aspekte der Rezeption und Wirkung:] Philosophie. In: Ottmann, Henning (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2000. 489–499, v. a. 496–498 avancierte Nietzsche aufgrund der vielen ähnlichen Auffassungen „gleichsam zum ‚Ahnherren‘“ (496) der westlichen Postmoderne. Vgl. Deppermann, Maria: [Aspekte der Rezeption und Wirkung:] Rußland. In: Ottmann, Henning (Hg.): Nietzsche-Handbuch, 514–515, 514: „N. ist heute in Rußland einer der meistdiskutierten Denker der Moderne und Postmoderne.“

[1158] Kibirovs polemische Auseinandersetzung mit Nietzsche greift hier bekannte Zitate auf, ohne tiefer in die Ideenwelt einzudringen, weswegen auf eine detaillierte Untersuchung dieser analytisch wenig ergiebigen Nietzsche-Gedichte verzichtet wurde. Sie wurden auch schon von Bagrecov behandelt: Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность, 119–122 (*Кибиров и ницшеанство*). Es handelt sich um die Gedichte: *Credo* (Кибиров, Тимур: Нотации, 14), *„Ницше к женщине с плеткой пошел…“* (25), *Философия и хореография* (36), *Сослагательное* (50), *PS* (53).

[1159] In der *Fröhlichen Wissenschaft* erstmals im *Gleichnis vom tollen Menschen*, №125 (Ницше, Фридрих: Сочинения, т. 1. 592–593); auch №343 (662–663).

sche als „Herde“ bezeichnet, ihre moralische Prinzipien als „Herdeninstinkt“ und der gewöhnliche Mensch als „Herdentier“.[1160]

In Kibirovs französischer Ballade findet sich dieser Gegensatz zwischen Elite und Herde am Anfang von Str. 1 in der Gegenüberstellung des Strebens nach Gottgleichheit einerseits und der Existenz im Stall andererseits. Der Hof, in dem sich die Herde aufhält („скотный двор для твари травоядной“), wird dabei mit dem Garten Eden gleichgesetzt. Der Ausruf des Sprechers, dass die Sehnsucht nach diesem Ort der Unfreiheit Übelkeit hervorrufe („Пусть раб трусливый просится обратно, / Меня тошнит от этого, Мадам!“), wobei sich der letzte Vers als Refrain in allen Strophen wiederholt, fügt sich ebenfalls in Nietzsches Gedankenwelt ein. In *Zur Genealogie der Moral* wird argumentiert, dass an die Stelle von „repressiven“ Konventionen der Herde, die sich für Nietzsche im Antonympaar *gut – böse* ausdrücken, wieder die ursprünglichen, aus Standesunterschieden hervorgegangenen Werte treten sollten (*gut – schlecht*, verstanden als Antithese *edel – gemein*).[1161] Letztendlich basiert diese neue Moral auf der Ästhetik.[1162]

Nietzsches scharfe Kritik am Christentum spiegelt sich im biblischen Motivbestand wider, der die Argumentation von Kibirovs erster Ballade prägt. In jedem der drei Oktette von *Баллада виконта Фогельфрая* negiert der Sprecher moralische Konventionen, indem er die Lehre einer biblischen Episode in ihr Gegenteil verkehrt. Str. 1 verherrlicht den Sündenfall als emanzipatorischen Aufstand gegen Gott. Str. 2 erklärt Ham (Cham), der seinen Vater Noah in betrunkenem Zustand entblößt daliegen lässt (Gen 9,24), zum Helden. Dabei wird Hams Untätigkeit allerdings als aktive Handlung und positiv als Offenlegung der Lüge gedeutet („Ужель не стыдно и не тошно Вам / Внимать заветам *лжи невероятной*?!“; „Пусть *лжец* отводит взоры деликатно“).[1163] In Str. 3.

[1160] Z. B. №116: „***Стадный инстинкт.*** Там, где мы застаем мораль, там находим мы расценку и иерархию человеческих стремлений и поступков. Эта оценка и иерархия всегда оказываются выражением потребностей общины и *стада* […]. Моральность есть *стадный_инстинкт* в отдельном человеке.“ (Ницше, Фридрих: Сочинения, т. 1. 588); №352: „Не ужас, внушаемый хищным зверем, находит моральное одеяние необходимым, но *стадное животное* со своей глубокой посредственностью, боязнью и скукой от самого себя.“ (672–673. 673; Fettdruck im Original, Kursive von mir; M. R.)

[1161] *К генеалогии морали*, *Рассмотрение первое* (Ницше, Фридрих: Сочинения, т. 2. 419–438).

[1162] Kerger, Henry: Moral. In: Ottmann, Henning (Hg.): Nietzsche-Handbuch, 284–286. 285–286: „Moral ist nach N. nur als ästhetisches Phänomen zu rechtfertigen, da die moralischen Werte erst entstanden sind, als ästhetische Wahrnehmungen wie schön, ekelhaft usw. die ‚absolute Wahrheit‘ der Empfindung für sich in Anspruch nahmen.“

[1163] Das Motiv des Offenlegens (vorgeblicher) Lügen findet sich im Buch *Кара-барас* ebenfalls in *Внеклассное чтение* (Кибиров, Тимур: Кара-барас [2006], 7–10), intertextuell getragen von Andersens Märchen *Des Kaisers neue Kleider* und *Die Schneekönigin*. Das

wird als dritte klassische Sünderfigur Salome gegenüber Johannes dem Täufer bevorzugt. Den kakophonischen Stimmen der Propheten bzw. Prediger (ein Wortspiel mit der russischen Bezeichnung von Johannes als **„глас вопиющего в пустыне**“[1164]) wird die „segensreiche“ Musik gegenübergestellt, die anscheinend Salomes Tanz begleitet:

> **В пустыне вопиющ**им **голос**ам
> Не заглушить музыки благодатной!

Nachdem die drei Oktette den Gehorsam, die Ehrfurcht und die Askese verspottet haben, zieht die kurze Envoi-Strophe ein Fazit. Der Sprecher richtet sich direkt an die als „Madame“ apostrophierte (adlige) Adressatin und erinnert, Nietzsches Ressentiments gegen die Herde konkretisierend, an ihre Erfahrungen mit dem Pöbel: Ihr werde es übel, wenn sie durch die stinkende Menge hindurchgehe, um die Kirche zu betreten. Schlimmer sei jedoch der Gestank der Gläubigen, was das Wortspiel нищие (Bettler) – нищие духом (‘Arme im Geiste’, hier: ‘Gläubige’) unterstreicht. Diese Abwertung soll die Adressatin zur Abkehr von der „unästhetischen“ Religion bewegen.

Dem nietzscheanischen Appell der französischen Ballade, sich über den Pöbel, seine Herdenmoral und den Glauben zu erheben, wobei zu Helden umgewertete Sünder und Sünderinnen als Vorbilder dienen, wird in Kibirovs englischen Ballade *Ответ сэра Уилфреда. Баллада о трусливом рыцаре* eine alternative Position gegenübergestellt. Die Erwähnung von Richard Löwenherz verortet den Text in der Zeit der Kreuzzüge, in der auch Scotts Roman spielt. Die beschriebenen Ereignisse tragen sich allerdings während des 3. Kreuzzugs zu, der in *Ivanhoe* in der Vergangenheit liegt. Eine konkrete Verbindung zum Roman ist dadurch gegeben, dass die Ballade einem Erzähler namens Wilfred in den Mund gelegt wird. Es handelt sich also um ein Prequel, das die Vorgeschichte ergänzt, wobei Sir Wilfred [Ivanhoe] als diegetischer Erzähler Miterlebtes berichtet (Absch. 2: „И вместе с *нами*“; Abschn. 4: „И когда осадили *мы* Аль-Вааль-Рив“; Kursive von mir; M. R.). Ähnlich wie die französische Ballade richtet sich *Ответ сэра Уилфреда* an eine Frau, die mehrmals als „моя Госпожа“ angesprochen wird. Dieser „Herrin“ wird ebenfalls eine Begegnung mit dem gemeinen Volk beschrieben, in deren Kontext sich ein bestimmtes Wertsystem entfaltet. Die Sympathien sind jedoch konträr zu denen der ersten Ballade, ebenso wie die Präsentationsweise (Appell vs. Narration) und der gewählte Kanal (Intellekt vs. Emotion).

„Entblößen“ wird dabei kritisch bewertet. Siehe Rutz, Marion: Zitate aus Kinderliteratur bei Timur Kibirov, 428–431 bzw. Рутц, Марион: Детская литература в творчестве Тимура Кибирова, 231–234.

[1164] Joh 1,23: „Он [Johannes] сказал: я **глас вопиющ**его **в пустыне**: исправьте путь Господу, как сказал пророк Исаия“ (Библия, Teil NT. 100).

Die sieben heterogenen Abschnitte[1165] der zweiten Ballade erzählen die Geschichte des „feigen Ritters“, wobei schon der Titel einen Widerspruch gegen Nietzsches Konzept von ‚adlig = edel / gut‘ beinhaltet. Abschn. 1 stellt den Protagonisten in der Tat als Feigling und Dummkopf vor, ab Abschn. 2 tritt das Attribut „lächerlich“ (смешон) hinzu. Der feige Ritter vermag es nicht, den eingeforderten Verhaltensnormen zu entsprechen, verliert nach dem Desertieren in der ersten Schlacht den Ritterstatus und muss fortan Schanzarbeit leisten. Durch die auf den Außenseiter gerichteten abwertenden Reaktionen des Kollektivs treten die Normen der Ritterschaft hervor. Der Gegensatz zwischen Rittern und Feigling wird dabei durch den diegetischen Erzähler Wilfred vermittelt, dessen Bewertungen sich im Verlauf des Textes verändern: Anfangs (Abschn. 3) spricht er über die Panik des feigen Ritters in der Schlacht mit Ironie und Schadenfreude („Отличился трусливый балбес!“). Er teilt den allgemeinen Stolz auf den Sieg, die Freude am Töten („Был тот бой жесток!“) sowie die Abwertung der muslimischen Gegner („Тщетно Лжепророк / На Христа из бездны восстал!“). Ähnlich offenbart sich in Abschn. 4 im Bericht des Erzählers die Grausamkeit der Zuschauer, die sich darüber amüsieren, dass der feige Ritter hinkt und „winselt“, nachdem ihn ein Pfeil getroffen hat. Der sich in diesen Wertungen des Erzählers abzeichnende allgemeine Wertekodex, der die Verrohung der Ritterschaft zeigt, bereitet die folgende Eskalation der Gewalt vor, als Richard Löwenherz aus Rache ein Massaker unter der Zivilbevölkerung der eroberten Stadt anrichten will.[1166]

In diesem Moment wandelt sich der feige Ritter zum Helden, er fällt dem König in den Arm, erhält einen Schlag an die Schläfe und stirbt. Sein Eingreifen hat jedoch das Blutbad abgewendet. In Abschn. 6 folgt ein Gesinnungswechsel des Erzählers, der jetzt für den Feigling Partei ergreift („да будет пухом ему земля!“, „И глядит с небес Иисус!“). Auch König Richard würdigt ihn und flüstert in wörtlicher Rede „«Ну Бог с тобой…»“. Abschn. 7 präsentiert erwartungsgemäß das Fazit, dass der Feigling alle gerettet habe – damit erfüllt er die Heldenrolle, die eigentlich den „tapferen“ Rittern zukäme.

Die als Gegenthese zur nietzscheanischen These konzipierte Antwortballade trennt also zwischen adlig / edel und gut und kehrt Nietzsches Werteskala um. Der Niedrige und Gemeine handelt gut und erweist sich als Held, während die

---

[1165] Die Abschnitte umfassen zwischen 11 und 20 Verse. Die Unterscheidung zwischen Seitenumbrüchen und Abschnittgrenzen ist in den *Vremja*-Aufgaben nicht zweifelsfrei zu treffen, daher macht es Sinn, sich in diesem Punkt an dem Online-Präprint Кибиров, Тимур: Карабарас. // Стенгазета 22.08.2005, http://stengazeta.net/?p=1000277 zu orientieren. Auch die Verse sind unterschiedlich lang, verjüngen sich zur Strophenmitte hin und verbreitern sich anschließend, was in der Online-Version durch die Zentrierung deutlich hervortritt.

[1166] Richard Löwenherz als negative Figur hat übrigens einen Vorläufer in Scotts Roman *Talisman*.

auf den Pöbel herabschauenden Edlen Unmenschlichkeit zeigen und nach der abgewendeten Katastrophe ihren Irrtum erkennen. In Kibirovs englischer Ballade werden Nietzsches Ideen „in der Praxis“ entfaltet, dabei werden ihnen negative Konsequenzen zugeschrieben und sie werden – zumindest in der Fiktion – als Irrtum entlarvt.

8.4.4. Kibirov als Ivanhoe und weitere Ritter-Motive

Die mit den Balladen verbundenen nationalen Zuschreibungen konstruieren ‚Frankreich‘ als Tradition, Moral und Glauben feindlich gegenüberstehende Kultur, während ‚England‘ das Festhalten an Werten verkörpern soll. Dieser Kibirov’sche Antagonismus zwischen französisch und englisch variiert die in früheren Texten prägende Opposition zwischen dem romantischen und dem spießbürgerlichen Paradigma. Dass gerade der *Ivanhoe*-Kontext zur Konfrontation dient, lässt sich aus dem Plot des Romans heraus erklären, in dem Angelsachsen (= Engländer) und normannische Eroberer (= Franzosen) aufeinandertreffen. Ivanhoe selbst fungiert im Roman als Vermittler: Er ist Angelsachse, hat sich aber den normannischen Kreuzfahrern angeschlossen und ist zu einem Vertrauten König Richards geworden. Scotts Held vereint die Vorzüge und Tugenden beider Kulturen und eröffnet die Möglichkeit eines Ausgleichs. Man könnte weiterführend dem Autor Kibirov eine ähnliche Zwischen- und Mittler-Position zuweisen, insofern er Elemente postmoderner Literatur mit dem Plädoyer für Tradition und Werte verbindet.

Auch über die beiden Balladen hinaus spielt die Ritter-Thematik im Buch *Кара-барас* (und dem Werk seit den späten 1990ern insgesamt) eine überaus wichtige Rolle: Kibirovs Sprecher schlüpft in einer Reihe weiterer Gedichte in die Rolle des Kämpfers für Moral und Glauben: In *Внеклассное чтение 1* bezeichnet er sich als Ritter des nackten Königs (ein intertextueller Bezug auf Andersens Märchen, russ. *Новое платье короля*, bzw. auf Evgenij Švarc’ Adaption als Theaterstück, *Голый король*).[1167] Im Gedicht *„Если уж выбрал малобюджетную роль / рыцаря бедного…“* sucht das „Ich“ (in Anschluss an Puškins Gedicht *Бедный рыцарь*) nach einer Devise für seinen hoffnungslosen Kampf.[1168] Das den Balladen vorangehende Gedicht *В конце концов* greift das Kreuzzugssetting auf: Die Krise der westlichen Zivilisation konstatierend, wird skeptisch danach gefragt, ob es heute noch Helden gebe, die einen Konflikt mit der islamischen Welt ausfechten könnten. Intertextuell getragen wird dieses

---

[1167] Кибиров, Тимур: Кара-барас [2006], 7–10.

[1168] Кибиров, Тимур: Кара-барас [2006], 43–45.

Szenario – ganz im Geschmack der Postmoderne – durch Videospiel-Referenzen.[1169]

8.5. LITERATUR UND RELIGION (*ГРЕКО- И РИМСКО-КАФОЛИЧЕСКИЕ ПЕСЕНКИ И ПОТЕШКИ*)

Untergangsszenarien und Appelle, den Niedergang der Zivilisation aufzuhalten, finden sich in vielen Gedichten Kibirovs aus den 2000er Jahren. Der Verfall wird dabei allerdings nicht auf schädliche ausländische Einflüsse zurückgeführt. In einem Interview von 2006 heißt es, Russland sei weitaus stärker von der Wertekrise bedroht als der Westen, da die kulturellen Traditionen, die den globalen Erosionsprozess dort bremsen würden, in Russland in sowjetischer Zeit vernichtet worden seien.[1170] Kibirovs moralische Appelle sind in der Tat nicht antiwestlich geprägt, sondern beziehen sich oft auf ausländische und – was dieses Kapitel zeigt – insbesondere auf die englische Literatur als Vorbild und Inspirationsquelle. Bemerkenswert sei, heißt es etwa in einem Interview aus dem Jahr 2010, die Präsenz christlicher Themen in der englischen weltlichen Dichtung des 19. Jahrhunderts, was es (nach Meinung des Dichters) so in Russland nicht gegeben habe.[1171] In der Tat stellt Kibirovs Buch *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* (abgeschlossen 2009) das christliche Thema in die Tradition der englischen Literatur.[1172] Im Zentrum des intertextuellen Netzes steht ein Gedichtband von Dorothy L. Sayers (1893–1957), konzeptuell wichtig sind auch die Bezüge auf C. S. Lewis (1898–1963). Dass erneut zwei in

---

[1169] Кибиров, Тимур: Кара-барас [2006], 24–25. Der im Gedicht erwähnte Antagonist Saladdin taucht als Charakter in „Age of Empires“ (1999), „Stronghold Crusader“ u. a. Spielen auf (siehe https://ru.wikipedia.org: *Салах ад-Дин*), was zu dem Wortfeld ‚Computer‘ im Gedicht passt.

[1170] Громов, Андрей: Потребность в ладном выражении смыслов. // Вещь №12, 27.02.2006. 14–21, [17]: „Если в Англии, Франции и даже в Америке это хоть как-то тормозится традиционной культурой, уважением к традиционным ценностям, эстетическим или религиозным, то у нас все пришло на выжженное поле. Потому что какую-то часть традиционной культуры просто уничтожили, а какую-то, что еще отвратительнее и преступнее, присвоили и сделали чудовищной скукой, которая вызывала у обычного человека только отвращение.“

[1171] Фалеев, Дмитрий: Постмодернизма не было: „Лично меня больше всего поразил тот факт, что английские поэты XIX века в отличие от наших классических поэтов того же времени не стеснялись и не считали зазорной религиозную тему. Она открыто присутствовала в светской культуре и активно на нее влияла. У нас же данная тема была табуирована для светской поэзии, если не брать во внимание известные пушкинские стихи, но Пушкин на то и гений, чтобы нарушать некоторые негласные конвенции.“

[1172] Erstpublikation (neue Gedichte): Знамя (2009) 1. 42–51, zeitgleich online auf Стенгазета (https://stengazeta.net/?p=10005708 ff.; komplett). Textgrundlage ist die Buchausgabe Кибиров, Тимур: Греко- и римско-кафолические песенки и потешки, ebenfalls 2009.

den klassischen Literaturgeschichten als sekundäre Figuren geführten Autoren[1173] eine prominente Rolle zukommt, lässt sich in diesem Fall konkret auf die Vermittlung der Literaturübersetzerin und engagierten Christin Natal'ja Trauberg zurückführen, der das Buch *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* gewidmet ist.

8.5.1. Das christliche Gesamtkonzept

Von den bisher behandelten Büchern unterscheidet sich *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* (als Entstehungszeitraum ist im Buch 1986–2009 angegeben) dadurch, dass es neue *und alte* Texte beinhaltet. Zwar sind diverse Kompilationen mit „ausgewählten Werken" Kibirovs auf dem Markt, die jedoch nicht vom Autor selbst zusammengestellt wurden. Daher ist auch nur *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* als eigenständiges Buch in die jüngste Sammelausgabe *Стихи о любви* eingegangen. Die Auswahl von 24 neuen und 19 wiederabgedruckten Texte ist durch die Themen Glaube, Gott, Christentum bestimmt. Dadurch nehmen frühe Gedichte wie *„В блаженном столбняке, в сиянье золотом"* (*Общие места*) oder *Из Джона Шейда* (*Сантименты*) Bedeutungen an, die im ursprünglichem Kontext kaum zum Tragen kamen.[1174] Die Zusammenstellung liefert damit eine Neuinterpretation durch den Autor, die im Werk die christliche Linie hervorhebt: Das Image des Moralisten und Predigers wird auf die frühen Schaffensphasen rückübertragen.

Das Konzept des Buches ist *in nuce* im Titel vorhanden: Anstelle des standardsprachlichen Adjektivs ка*т*олический steht die archaische Form ка*ф*олический, wobei das ф den 1918 eliminierten Buchstaben θ ersetzt. Dieses aus dem griechischen Theta generierte *Fita* fand sich in griechischstämmigen Wörtern, darunter insbesondere Lexeme aus dem kirchlich-religiösen Bereich. Die orthographische Abweichung akzentuiert also den Bezug auf die vorsowjetische Tradition und das Thema Religion. Die Attributreihe *греко- и римско-кафолический* verweist auf die römisch-katholische und die griechisch-katholischen („unierten") Kirchen[1175] und damit explizit nicht auf die russisch-

---

[1173] Keine Erwähnung in Михальская, Н. П: История английской литературы. 3-е изд. М.: Академия 2009. Seeber, Hans Ulrich et al. (Hgg.): Englische Literaturgeschichte. 5., akt. und erw. Aufl. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2012 kennt Sayers als eine der großen „ladies of crime" (489), Lewis als Literaturwissenschaftler (102, 122) und Autor von Kinder- bzw. Fantasy-Literatur (382, 491) [in der 4. Auflage fehlt Sayers, Lewis findet sich nur zweimal im Namensindex]. Carter, Ronald; McRae, John: The Routledge History of Literature in English. Britain and Ireland. London; New York: Routledge 2001 ([1]1997) erwähnt Sayers (368, 486).

[1174] Кибиров, Тимур: Греко- и римско-кафолические песенки и потешки, 11; 12 bzw. Кибиров, Тимур: Стихи, 619 und Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 253.

[1175] Es handelt sich um Kirchen, die ebenfalls dem Papst unterstehen, jedoch ein eigenes „kirchliches Brauchtum" pflegen: Suttner, Ernst Christoph: Ostkirchen, katholische. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Hg. von Walter Kaspar et al. 3., völlig neub. Aufl. Freiburg et

orthodoxe Mehrheitskonfession. Dadurch wird die ökumenisch-allgemeine Dimension betont. Der Verweis auf – aus russischer Sicht – religiöse Minderheiten markiert die Texte aber auch als potentiell häretisch und subversiv.[1176]

Schließlich bezieht sich der Titel auf ein Werk von Dorothy L. Sayers. *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* ist eine freie Übersetzung des Titels von Sayers' 1918 publiziertem Gedichtband *Catholic Tales and Christian Songs*.[1177] Das zweite Buch der später so erfolgreichen Krimiautorin zog wenig Aufmerksamkeit auf sich,[1178] auch die Literaturwissenschaft hat sich nicht mit diesen Jugendwerken beschäftigt. Allenfalls die Biographien erwähnen den Band,[1179] da er auf die späteren Dramen, Hörspiele und Schriften mit christlicher Thematik[1180] vorausweist. Dass ein russischer Dichter dieses marginale Buch kennt, ist eigentlich unwahrscheinlich, jedoch gibt es eindeutige Hinweise: Kibirovs auf Englisch zitiertes Eröffnungsmotto stammt aus *Catholic Tales and Christian Songs* und ist Sayers namentlich zugeordnet, Kibirovs *Из Дороти Сэйерс* ist eine freie Übersetzung ihres Gedichts *Carol*, darüber hinaus gibt es entsprechende Interviewaussagen.[1181]

al.: Herder 1993–2001. Bd. 7. 1204–1206; Mykhaleyko, Andriy: Die katholischen Ostkirchen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012. 111–126. Siehe auch die Länderinformationen von *Renovabis*, http://www.renovabis.de/laender-projekte/laenderinformationen.

[1176] Einer patriotischen Vereinnahmung entgegen wirken die Ged. [25]: *Национальный вопрос* und [26] *„Разогнать бы все народы…“* (letzteres ursprünglich aus *Нотации*).

[1177] Vgl. die wörtlichere Übersetzung des Titels in dem Interviewzitat in Fn.[1181] Textgrundlage ist im Weiteren die Erstausgabe Sayers, Dorothy L.: Catholic Tales and Christian Songs. Oxford: B. H. Blackwell 1918 [ohne Seiten]. Es gibt (qualitativ minderwertige) Neuauflagen aus den 2000er Jahren.

[1178] Tischler, Nancy M.: Dorothy L. Sayers. A Pilgrim Soul. Atlanta: John Knox Press 1980. 24.

[1179] Tischler, Nancy M.: Dorothy L. Sayers, 24–25; Brabazon, James: Dorothy L. Sayers. The Life of a Courageous Woman. London: Victor Gollancz 1981. 66–70; Reynolds, Barbara: Dorothy L. Sayers. Her Life and Soul. Rev. ed. London: Hodder & Stoughton 2002 [=1998, [1]1993]. 98–101.

[1180] Einen Überblick über diese späteren Werke bietet Durkin, Mary Brian: Dorothy L. Sayers. Boston: Twayne 1980. 101–129 (Dramen und Hörspiele), 130–147 (Schriften).

[1181] Vgl. im Interview Кульба, Андрей: Плакать, гневаться и смеяться. // Православие и мир 18.05.2009, http://www.pravmir.ru/plakat-gnevatsya-i-smeyatsya/: „когда уже начал писать эту книгу, открыл, что была в XX веке удивительная английская писательница Дороти Сэйерс. Ее у нас в основном знают как автора чудесных детективов; но она и переводчик «Божественной комедии». А в юности написала две книги стихов, одна из них — «Христианские песни и сказки» [!], из нее я взял эпиграф для своей книжки.“

8.5.2. Christliche Poetiken im Vergleich: Kibirov und Dorothy L. Sayers (Texte, Cover)

Trotz der gemeinsamen christlichen Thematik und der expliziten Bezugnahmen unterscheiden sich Kibirovs Themen, Sprache und Poetik stark von Sayers. Ihre Gedichte wirken durch die vielen fremdsprachigen Titel (*Desdichado*, *Πάντας Ἑλκύσω*, *Justus Judex*, …) und die poetisch-altertümliche Sprache schwierig und gelehrt (siehe z. B. im Gedicht *Πάντας Ἑλκύσω* die obsoleten Formen der 2. Person Singular: „if Thou wilt“, „Thy bloody cross“, „Thine own bleak Calvary!“, etc.[1182]). Auch bei Kibirov finden sich punktuell Archaismen, jedoch in Verbindung mit zeitgenössischen Realien, Umgangssprache und sogar Jargonismen, was bei Sayers fehlt. Die meisten ihrer Gedichte sind allegorisierte Paraphrasen biblischer Episoden[1183] oder christlich auszudeutende Gleichnisse;[1184] auffällig sind die Bezüge auf nordische und antike Mythologie, die mit christlichen Motiven verschmelzen.[1185] Einige Mottos stammen von mittelalterlichen Theologen wie Innozenz III. oder Augustinus,[1186] in vielen Fällen wird auf Quellenangaben verzichtet. Für (heutige) Leserinnen und Leser ohne fundierte theologische Bildung sind die Texte daher nicht einfach zu entschlüsseln. Kibirov hingegen verarbeitet bekannte biblische Sujets, die manchmal über vorangestellte Bibelzitate zusätzlich erläutert werden.[1187] Referenzen auf Dostoevskij oder Nietzsche[1188] sind ebenfalls einem breiten (post-sowjetischen, post-atheistischen) Leserkreis verständlich.

Typisch für Sayers ist die nicht-diegetische Erzählung und die Narration durch einen Sprecher, der in der 1. Ps. Sing. spricht, jedoch keine autobiographischen Züge trägt. Brabazon vermisst in den Texten insgesamt das eigene Emp-

---

[1182] Sayers, Dorothy L.: Catholic Tales and Christian Songs, 12–13.

[1183] *The Carpenter's Son* [ebd., 17]; *Sion Wall* [33–34]; *Byzantine* [35]; *Epiphany Hymn* [36–37]; *Fair Shepherd* [39–40].

[1184] *Desdichado* [7–8]; *The Triumph of Christ* [9]; *Justus Judex* [20–21]; *The Wizard's Pupil* [14].

[1185] Teilweise schon auf der Ebene der Titel erkennbar: *Christus Dionysus* [27]; *Dead Pan* [28–29]. In *Lignum Vitae* [26] findet sich die Weltesche Yggdrasil, in *Rex Doloris* [30–31] Persephone. Dazu kommen Märchenmotive: *The Wizard's Pupil* [14]; *White Magic* [24–25].

[1186] *The Drunkard* [18–19]; *Rex Doloris* [30–31].

[1187] Die Geburt (*Из Дороти Сэйерс*: Кибиров, Тимур: Греко- и римско-кафолические песенки и потешки, 15; *Вертеп*: 31–33), Gethsemane (*„Ах, какая ночь, какая луна…“*: 18–19), Verrat des Petrus (*„Петушок, петушок…“*: 57), vor Pontius Pilatus (*„Когда Понтий Пилат с высоты…“*: 14, *„На полном серьезе…“*: 73), Kreuzigung (*Разбойник*: 58–59). Das Gleichnis vom verlorenen Sohn (*Блудный сын*: 29–30), vom Mord am Sohn des Weinbergbesitzers, Mt 21,38 (*Корпоративный праздник*: 43–44).

[1188] *„Рек безумец в сердце своем: «Несть Бог!»…“* (20–21); *A propos* (21); *Теодицея* (55–56).

finden,[1189] und tatsächlich ist *Christ the Companion* das einzige Gedicht, das eine persönliche Lesart nahelegt: Der Sprecher wünscht sich die Gesellschaft Jesu („big Brother Christ“) im konkret skizzierten Alltag.[1190] Bei Kibirov finden sich hingegen viele biographische Bezüge und Inszenierungen von Gefühlserlebnissen: in *„В блаженном столбняке, в сиянье золотом…“* und *Рождественская песнь квартиранта* die Liebe zwischen Mann und Frau, in *„Щекою прижавшись к шинели отца…“* die Geborgenheit des Kindes beim Vater.[1191] Wie sich schon beim Dialog mit Housman gezeigt hat, sind Personalisierung und autobiographische Suggestion ein zentrales Moment von Kibirovs Poetik.

Auch die unterschiedlichen Präferenzen in der Themenwahl sind auffällig. Bei Sayers dominiert die Kreuzigung: Im Einleitungsgedicht wird der Judaskuss erwähnt, in *Πάντας Ἑλκύσω* geht es um Passion und Auferstehung, *The Carpenter's Son* prophezeit den Kreuzestod, in *Christus Dionysus* zieht ein synkretistischer Gott mit Dornen-und-Weinlaubkrone, blutenden Händen und Füßen ein, *Dead Pan* erwähnt die über das Land fallende Dunkelheit, in *Sion Wall* wird um die Habseligkeiten Jesu gewürfelt, in *Byzantine* erinnert sich Christus an sein Martyrium. Das Buch schließt mit dem Mini-Drama *The Mocking of Christ.*[1192] Auch bei Kibirov wird die Passion behandelt, jedoch als ein Thema unter vielen anderen. Es ist kein Zufall, dass für eine freie Übersetzung ins Russische mit Sayers' Gedicht *Carol* ihr einziger Text ausgewählt wurde, in dem es um Christi Geburt geht.[1193] Im Zentrum von Kibirovs christlicher Lyrik stehen insgesamt fröhliche Ereignisse und positive Empfindungen – für die Vermittlung des Glaubens in einer ungläubigen Zeit erscheinen sie offenbar geeigneter.

Diese unterschiedlichen Schwerpunkte manifestieren sich in den Titelbildern der beiden Gedichtbände. Auf Sayers' Schutzumschlag findet sich die Kreuzigung, allegorisch-theologisch zur Gralsszene ausgeweitet. Die Darstellung erinnert an mittelalterliche Kunst: Das Geschehen ist nicht naturalistisch gezeichnet und setzt nicht auf eine emotionale Reaktion; der (vollständig bekleidete) Gekreuzigte ist nicht als leidender Mensch dargestellt, sondern als abstrakte allegorische Figur, deren Krone auf seinen Status als Weltenherrscher hinweist.

Auf Kibirovs Cover ist der fröhliche Einzug in Jerusalem am Palmsonntag dargestellt, was zu der Erwähnung von Jesus auf dem Esel im Eröffnungsgedicht

---

[1189] Brabazon, James: Dorothy L. Sayers, 66: „So many views of Christ are on show, but which of them is *hers* – if any? She seems to be playing with images borrowed from the past rather than searching her own heart for the words to express her own faith and feeling.“

[1190] Sayers, Dorothy L.: Catholic Tales and Christian Songs, 10–11.

[1191] Кибиров, Тимур: Греко- и римско-кафолические песенки и потешки, 11; 65–68; 26–27.

[1192] Sayers, Dorothy L.: Catholic Tales and Christian Songs, 43–53.

[1193] Кибиров, Тимур: Греко- и римско-кафолические песенки и потешки, 15.

von *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* passt.[1194] Zu den charakteristischen Topoi, die sich so auch auf Ikonen finden – das Reiten auf dem Esel, Palmzweige, ein ausgebreitetes Kleidungsstück, ein Gotteshaus – gehört auch die menschliche Figur, die in einem stilisierten Baum sitzt. Es handelt sich um den Zöllner Zachäus, der unerkannt einen Blick auf Christus werfen will und von ihm angesprochen wird.[1195] In Zachäus kann man eine Verkörperung des Autors sehen, was zu dem persönlichen Charakter vieler Gedichte passt. Diese Identifikation wird auch durch die Thematisierung der eigenen Sündhaftigkeit im Buchmotto suggeriert.[1196]

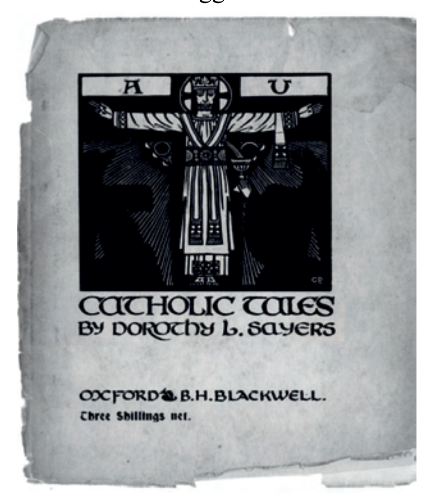




Abb. 21: Cover der Erstausgabe von Sayers Catholic Tales and Christian Songs
Abb. 22: Cover der Erstausgabe von Kibirovs Греко- и римско-кафолические песенки и потешки

Das auffallende Cover stammt von Aleksandr Florenskij, der schon die Ausgaben *Когда был Ленин маленьким* und *Памяти Державина* gestaltete (vgl. Kap. 2.1.5, 6.2.2). Während die Illustration von Sayers' Schutzumschlag wie ein

[1194] *„Их-то Господь – вон какой!...“*: ebd., 7–8.

[1195] Diese biblische Geschichte liefert das Handlungsgerüst für den als „Oratorium“ bezeichneten Text *Закхей* (publ. 2014) in Кибиров, Тимур: Муздрамтеатр, 49–78.

[1196] Кибиров, Тимур: Греко- и римско-кафолические песенки и потешки, 6. Zitiert wird (auf Englisch) Sayers komplettes Eröffnungsgedicht *„Jesus, if, against my will, / I have wrought Thee any ill, […].“*, dem im Original noch ein Bibelzitat vorangeht, das die Szene des Judaskusses aufruft (Sayers, Dorothy L.: Catholic Tales and Christian Songs, 5).

fachmännischer Holzschnitt oder eine moderne Lithographie wirkt,[1197] ist Florenskijs Zeichnung in seinem üblichen naiv-kindlichen Stil gehalten: mit schwarzer Tinte gemalte Konturen. Dieses gewollt unprofessionelle Aussehen,[1198] das sich auch in den handschriftlichen Angaben von Autor und Buchtitel findet, passt zu den im Titel *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* verwendeten Diminutiven (‘Liedchen und Späßchen’), die Sayers' „tales and songs“ nur ungenau wiedergeben und sich stattdessen – so die Interpretation des Dichters – an typische russische Kinderbuchtitel anlehnen.[1199]

Diese in Florenskijs Cover realisierte Verbindung von erhaben (Thema) und niedrig (Form) lässt sich auch in Kibirovs Gedichten nachweisen. Im Gedicht *Разбойник* (ursprünglich aus dem Buch *На полях «A Shropshire Lad»,* Ged. 47) findet sich ein Dialog der mit Jesus gekreuzigten Verbrecher, der von Kolloquialismen und Argotismen geprägt ist („Что ж он, *сука*, так орет?!“, „*По-пацански подыхай*! / Западло весь этот *хай*.“, „Этот странный *фраерок* / Нас *покруче*, видит бог!“).[1200] Das Gedicht *„Как неразумное дитя…“* vergleicht die Seele mit einem Kind, dass in die Hosen gemacht hat („обкакалось“), in *Вертеп* saugt das Jesuskind an Marias „Titte“ (der Refrainvers lautet: „А ребеночек титьку сосал…“).[1201] Obwohl im Gedicht *Конспект* (ursprünglich aus dem Gedichtband *Интимная лирика*, vgl. Kap. 7.1.2) eine explizite Distanzierung von Bachtins Prinzip des Karnevalistischen und der davon geprägten (postmodernen) Literatur vorgenommen wird, ist es in der poetischen Praxis präsent.[1202] Und während in *Конспект* der Karneval u. a. als Schändung religiöser Objekte präsentiert wird, werden karnevalistische Verfahren in *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* auf Glaubensinhalte angewandt. Sie sollen hier nicht der Negation des Glaubens – was *Конспект* den Bachtinianern unterstellt –, sondern als positiv gewertete literarische Innovation dienen. Die Verbindung von Sakralem und Profanem schafft einen

---

[1197] Gilbert, Colleen B.: A Bibliography of the Works of Dorothy L. Sayers. London; Basingstoke: Macmillan 1978. 17–19, 19 nennt den Künstler Gabriel Pippit (1880–1962).

[1198] Rutten, Ellen: Sincerity after Communism, 60–62 betrachtet ähnliche „primitive“ Buchdesigns der russischen Avantgarde und spricht von einer im „imperfect design“ (60) realisierten Sehnsucht nach Aufrichtigkeit. Florenskijs Cover lässt sich analog interpretieren.

[1199] Im Interview Кульба, Андрей: Плакать, гневаться и смеяться: „Это имеются в виду такие, знаете, детские книжки, русские народные потешки, где там: «Ваня-Ваня, простота, купил лошадь без хвоста». Меня давно увлекает эта игра с совсем детскими формами высказывания, по которым, по-моему, все тоскуют: по простоте, по детской незамысловатости.“

[1200] Кибиров, Тимур: Греко- и римско-кафолические песенки и потешки, 58–59. (Kursive von mir; M. R.)

[1201] Ebd., 28; 31–33.

[1202] Ebd., 38–39.

kreativen Freiraum, der Autor und Leser bzw. Leserin einen neuen Umgang mit dem „altmodischen“ Thema eröffnet.

Zahlreiche Selbstaussagen Kibirovs postulieren ein positives Verhältnis zur christlichen Religion,[1203] und tatsächlich wurde das Buch auf orthodoxer Seite recht wohlwollend rezipiert.[1204] Für den Schriftsteller und Priester Michail Ardov z. B. hat Kibirov seinen Status als Lieblingsdichter erneut bestätigt.[1205] Sein Lob ist allerdings insofern ambivalent, dass ihn die karnevalesken Stellen – die „unangemessene“ Erwähnung von Marias „Titte“ in *Вертеп* – stören.[1206] Kibirovs literarische Verfahren werden bei Strenggläubigen nicht unbedingt auf Anklang stoßen und zielen auf eine Leserschaft mit postmodernem Geschmack.

8.5.3. C. S. Lewis: Christliche Botschaft in literarischer Form

In *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* finden sich auch das Thema ‚Religion‘ betreffende Bezüge auf den Briten Clive Staples Lewis (1898–1963). Lewis und Sayers, die das Interesse am Christentum und an populären Gattungen wie Krimi oder Fantasy teilten, gehörten zu einer bestimmten Richtung in der englischen Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (für diese Gruppe um C. S. Lewis und J. R. R. Tolkien hat sich der Name „Inklings“ eingebürgert), die sich als Gegenbewegung zur (atheistischen) Moderne konstituierte.

Lewis adaptierte in seinen *Narnia Chronicles* bekanntlich zahlreiche Motive aus den Evangelien,[1207] z. B. wird in *The Lion, the Witch and the Wardrobe* (1950) der Löwe Aslan wie Jesus verraten, getötet und erwacht zu neuem Leben.

[1203] So 2009 im Interview Кульба, Андрей: Плакать, гневаться и смеяться: „Мне хотелось показать, что о Христе можно говорить, не впадая ни в кощунство, ни в такое елейное стилизаторство, которое делает бессмысленным высказывание, потому что пролетает мимо ушей. Я попытался то, что люблю, выразить так, чтобы люди, как и я, не укорененные в церковной традиции, а может, вообще не связанные с христианством, что-то поняли. Почувствовали, что это живое и самое важное, что есть».“

[1204] Vgl. die Einschätzung in der Kurzrezension Крючков, Павел: Книжная полка Павла Крючкова. // НМ (2009) 9. 194–199. 196: „Среди верующих – как у неофитов, так и у людей с устойчивым духовным опытом – она [книга; M. R.] вызвала более чем живой интерес, в особенности у тех, кто заглядывает в «Журнальный зал» […]) и в книжные магазины. Словом, у тех, кто еще читает *литературу*.“

[1205] Rezension Ардов, Михаил: Русская поэзия обрела «религиозную почву». Тимур Кибиров. Греко- и римско-кафолические песенки и потешки. // Знамя (2009) 10. 209–212.

[1206] Ардов, Михаил: Русская поэзия обрела «религиозную почву», 212.

[1207] Hooper, Walter: C. S. Lewis. A Companion & Guide. London: Harper Collins 1996, insbesondere 423–446 (*Allegory, Supposal and Symbolism*).

In Kibirovs Gedicht *Сказка*[1208] befindet sich eine Nebenfigur aus den Narnia-Romanen, der Maus-Ritter Reepicheep, ähnlich wie in Lewis' *The Voyage of the "Dawn Treader"* (1952)[1209] auf einer Art Gralsreise und sucht das Reich Aslans. Bei Kibirov hat sich das Ziel allerdings auf die Mission verlagert (Str. 3: „Он должен объехать волшебные страны, / Чтоб всем рассказать о победе Аслана!"). Während Reepicheep in der Welt der klassischen Märchen wohlwollend aufgenommen wird, ist er in der sowjetischen Märchenwelt, die von Neznajka und weiteren „Knirpsen" (коротышки) aus den sowjetischen Kinderbüchern von Nikolaj Nosov bewohnt wird, wenig erfolgreich: Doktor Piljul'kin hält den Glauben für eine Krankheit, Wissenschaftler Znajka sieht in der Heilsbotschaft nur Metaphern, Maler und Dichter fürchten um die künstlerische Freiheit, etc. In dieser treffenden und amüsanten intertextuellen Allegorie gibt es auch den Opportunisten Toropyška, der sich zum fundamentalistischen Frömmler wandelt und den Missionar Reepicheep aus der Stadt jagt. Hoffnung auf Erfolg bietet allein der in der 2. Person Singular angesprochene Neznajka, der dem Leser wie bei Nosov als Identifikationsangebot präsentiert wird.[1210] Die Schwierigkeiten im Land der *korotyški sovietici* spiegeln Kibirovs in Interviews (siehe Fn.[1170], Seite 356) geäußerte Auffassung, dass die sowjetische Zeit einen Kulturbruch darstellte. Die Vermittlung christlicher Inhalte ist – wie im Gedicht – aufgrund des Fehlens kultureller Grundlagen schwierig, was erklärt, warum der Belebung der literarischen Klassiker und insbesondere der Kinderliteratur in Kibirovs Werk eine derartige Relevanz zukommt. Sie sollen den Boden bereiten, auf dem das Christentum wachsen kann – in der Tat wird in der am Anfang des Gedichts besuchten Welt der klassischen Märchen Reepicheep wohlwollend aufgenommen. Der Gefahr des Fundamentalismus à la Toropyška wirken dabei in Kibirovs Texten postmoderne Strategien entgegen.

Den Engländern C. S. Lewis, Dorothy L. Sayers und dem von Kibirov ebenfalls häufig erwähnten G. K. Chesterton ist gemeinsam, dass sie christliche Inhalte in unterhaltsame literarische Formen fassten. Lewis schrieb sogar explizit, dass Märchenwelten besser geeignet seien, das Christentum zu vermitteln, als die direkte religiöse Unterweisung:

> I thought I saw how stories of this kind could steal past a certain inhibition which had paralysed much of my own religion in childhood. Why did one find it so hard

[1208] Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Греко- и римско-кафолические песенки и потешки, 23–25. Weitere, beiläufige Referenzen auf Lewis in *Пес* (34–35) und *„Отольются кошке..."* (63–64).

[1209] Lewis, Clive S.: The Voyage of the "Dawn Treader". London: Collins 1974.

[1210] *Незнайка в Солнечном городе* verkörpert auch in anderen Gedichten die kommunistischen Utopie (*Сквозь прощальные слезы V* [Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 150–153; Str. 10]; *Незнайка в Солнечном городе* [Кибиров, Тимур: Шалтай-болтай, 10–11]). Vgl. Rutz, Marion: Zitate aus Kinderliteratur bei Timur Kibirov, 411–413; Рутц, Марион: Детская литература в творчестве Тимура Кибирова, 218–220.

> to feel as one was told one ought to feel about God or about the sufferings of Christ? I thought the chief reason was that one was told one ought to. An obligation to feel can freeze feelings. And reverence itself did harm. The whole subject was associated with lowered voices; almost as if it were something medical. But supposing that by casting all these things into an imaginary world, stripping them of their stained-glass and Sunday school associations, one could make them for the first time appear in their real potency? Could one not thus steal past those watchful dragons? I thought one could.[1211]

Einen von Ehrfurcht, Zwängen und Konventionen geprägten Predigtton findet man auch in Kibirovs christlichen Gedichten nicht, für die überraschende intertextuelle Mischungen, karnevalistische Tabubrüche, Ironie und Humor charakteristisch sind – hierin sind sie Sayers' Gedichten allerdings unähnlich.

8.5.4. Natal'ja Trauberg und die christliche Intelligenzija

Kibirovs Interesse an den englischen christlichen Autorinnen und Autoren der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts steht in einer spezifischen russischen Rezeptionstradition, die durch die Widmung von *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* an Natal'ja Trauberg fassbar wird. Zu Trauberg, die zweieinhalb Monate nach der Online-Publikation von Kibirovs Buch verstarb,[1212] bestand auch eine persönliche Bekanntschaft. Mit einem anlässlich ihres Geburtstags entstandenen Gedicht soll der Gedichtband sogar seinen Anfang genommen haben.[1213]

Bei Natal'ja Leonidovna Trauberg (1928–2009) handelt es sich um eine bekannte Intellektuelle und Übersetzerin.[1214] Ihre englischen Lieblingsautoren, die

---

[1211] Lewis, C. S.: Sometimes Fairy Stories May Say Best What's to Be Said. In: Lewis, C. S.: Of This and Other Worlds. Ed. by Walter Hooper. London: Collins 1982. 71–75, Zitat: 73.

[1212] Nachrufe brachten u. a. OpenSpace.ru: [o. A.]: Умерла Наталья Трауберг. // OpenSpace.ru 02.04.2009, http://os.colta.ru/news/details/9016/. Ebd. auch Седакова, Ольга: Ольга Седакова о Наталье Леонидовне Трауберг. // OpenSpace.ru 03.04.2009, http://os.colta.ru/literature/events/details/9084/.

[1213] Зайцева, Юлия: Новая книга Тимура Кибирова посвящена Н. Л. Трауберг. // Благовесть инфо 30.06.2009, http://www.blagovest-info.ru/index.php?ss=2&s=3&id=28269: „Т. Кибиров отметил, что Наталия Леонидовна Трауберг была одним из тех людей, которые показали ему «настоящее христианство». По его словам, книга «песенок» началась с первого стихотворения, которое он написал на день рождения Н. Л. Трауберг и которое она одобрила."

[1214] Traubergs Bedeutung bezeugen die in den letzten Jahren erschienenen Bücher sowie ein ihrem Andenken gewidmeter Band mit Beiträgen bekannter Intellektueller: Трауберг, Наталья: Невидимая кошка. М.; СПб.: Летний сад 2006; Трауберг, Наталья: Сама жизнь. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха 2008; Трауберг, Наталья: Голос черепахи. 2-е изд. М.: Библейско-богословский институт 2011 [[1]2009]; Дар и крест. Памяти Натальи Трауберг. Сост.: Е. Рабинович, М. Чепайтите. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха 2010.

sie zu Sowjetzeiten für die Schublade ins Russische übertrug,[1215] sind Kibirovs Favoriten Chesterton und Lewis.[1216] Von Dorothy L. Sayers übersetzte sie das Hörspiel *Born to Be King* sowie Artikel,[1217] insofern liegt es nahe, dass Kibirov über sie von *Catholic Tales and Christian Songs* erfahren hat. Trauberg war seit den Zeiten des sowjetischen *underground* im intellektuellen Leben auch als gläubige Christin präsent. Seit den 1960er Jahren war sie eine Vertraute des Priesters, Gelehrten und Schriftstellers Aleksandr Men' (1935–1990), der großen Einfluss auf die sowjetkritische Intelligenzija ausübte. Men' habe, so Trauberg, ihre Bemühungen, die Übersetzungen im Untergrund zu verbreiten, bestärkt und unterstützt.[1218] Ihm und Sergej Želudkov verdanke sie auch die Bekanntschaft mit Lewis.[1219] Glauben und Übersetzen gingen also Hand in Hand, und Traubergs literarische Predigt war dabei offenbar recht einflussreich.[1220]

Die Widmung von *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* an Natal'ja Trauberg macht ihren Einfluss auf Kibirov manifest, jedoch war der Austausch wechselseitig, was eine Fotografie nahelegt, auf der Trauberg Kibirovs Buch *На полях «A Shropshire Lad»* in Händen hält.[1221] In ihrem Essayband *Сама жизнь* wird Kibirov namentlich erwähnt.[1222] Im Beitrag *Карабарас* konstatiert sie Parallelen zwischen Kibirov und Chesterton und schreibt über die Bezeichnung von Kibirov als Postmodernisten:

> Теперь – постмодернист. Что в этом плохого? Не легкость же, не игра, не честертоновская буффонада. Честертона не опасно любить, потому что он неслиянно и нераздельно (простите) соединяет эти свойства с таким стрем-

---

[1215] Z. B.: Трауберг, Наталья: Времена и нравы. Беседа с Зоей Световой. // Трауберг, Наталья: Сама жизнь, 403–409. 404–407.

[1216] Sie übersetzte einige Narnia-Chroniken, weitere Romane und christliche Traktate von Lewis sowie Romane, Erzählungen und nicht-fiktionale Schriften Chestertons. Siehe [o. A.]: Библиография [Натальи Трауберг]. // http://trauberg.com/bibliography/.

[1217] Сэйерс, Дороти Л.: Создатель здания. М.: Хиллтоп 2003. Das Buch war nicht zugänglich; Ausschnitte finden sich im Internet: Сэйерс, Дороти: [Textauswahl]. // Библиотека сайта «Роза Мира», http://rozamira.org/lib/names/s/sayers_d/index.htm. Kibirov erwähnt den Band 2009 im Interview Кульба, Андрей: Плакать, гневаться и смеяться.

[1218] Трауберг, Наталья: Всегда ли побеждает побежденный? Беседа с Борисом Колымагиным. // Трауберг, Наталья: Сама жизнь, 409–417. 410.

[1219] Ebd., 412–413.

[1220] So z. B. Седакова, Ольга: Ольга Седакова о Наталье Леонидовне Трауберг: „Она вживила в сознание сначала советского (в самиздатских списках), а затем постсоветского российского читателя неведомую здесь прежде стихию, словами Честертона, «просто христианства» – образ христианской мысли, христианского чувства, наконец, стиля, обретенный у английских апологетов XX века, прежде всего Честертона, затем Льюиса, Вудхауза, Дороти Сайерс [sic!] и других."

[1221] Трауберг, Наталья: Сама жизнь, vorne im Buch.

[1222] Трауберг, Наталья: Сама жизнь, 348–350 (*Белый столб*). 349.

> лением к добру и правде, каких не найдешь в нормальных, строгих, серьезных сочинениях. Совершенно то же самое у Кибирова. Важно ли, сколько там центонов или просто аллюзий, когда он бежит от энтропии к розам из «Снежной королевы»?[1223]

Im Buch *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* finden sich also Hinweise auf eine positive zeitgenössische Bezugsgruppe. Der Dichter ordnet sich der christlich und liberal gesinnten Intelligenz zu, die die christliche Botschaft in nicht-dogmatischer, literarischer Form akzeptiert und verbreitet.

Kibirovs Antworten auf Fragen nach dem persönlichen Glauben zeigen jedoch eine ambivalente Haltung. Ein Interview von 2005 relativiert das Moment des persönlichen Glaubens zugunsten der allgemeinen Bedeutung der aus dem Christentum hervorgegangenen Werte.[1224] Auch 2009 nennt sich Kibirov nur bedingt gläubig, v. a. entspreche sein Leben nicht dem christlichen Ideal,[1225] was noch einmal an die Selbstdeutung als Zachäus erinnert. Gerade diese (postulierte) Distanz scheint das *literarische* Bearbeiten christlicher Themen zu ermöglichen. Die christliche Predigt begleitet ein ironischer Subtext.

[1223] Трауберг, Наталья: Сама жизнь, 388–392, Zitat: 389. In anderen Texten zitiert Trauberg Gedichte von Kibirov, in *Учитель надежды* (Трауберг, Наталья: Невидимая кошка, 203–298, 253) und *Неизвестный Честертон* (Трауберг, Наталья: Голос черепах, 24–30. 29–30).

[1224] Галкин, Дмитрий: Тимур Кибиров – «Всё остальное ждёт нас впереди». // gif.ru. Информагенство Культура 27.01.2005, http://www.gif.ru/themes/culture/russia-2/the-rest/: „Но я вижу, что опереться возможно только на ценности, созданные христианской идеологией. По-моему, это не может быть именно вера. Я не считаю себя глубоко верующим человеком. Если воспользоваться исторической аналогией, то вот, как у советской власти были писатели-попутчики и писатели-большевики, то в отношении христианства я являюсь таким вот попутчиком. Ничего благороднее, выше и более соответствующего человеческому достоинству, чем христианство я не знаю. Но веры, что всё происходило именно так, как описано в Евангелии, что у нас есть Спаситель, который на третий день воскрес, я не чувствую."

[1225] Кульба, Андрей: Плакать, гневаться и смеяться: „я невоцерковленный человек, хоть и взял на себя смелость писать такие стихи. Надеюсь, это когда-нибудь изменится. Но пока не хватает решимости преодолеть смущение, боязнь, вполне такую иррациональную. И потом для меня: если ты такой христианин, что в церковь ходишь, все как следует, то и жизнь твоя должны [sic!] полностью соответствовать."

8.6. DICKENS VS. GOGOL’ UND DIE FRAGE NACH EUROPA: *ЛИРО-ЭПИЧЕСКАЯ ПОЭМА*

Die Untersuchung der Funktionen und konzeptuellen Bedeutungen der englischen Literatur im Werk von Timur Kibirov lässt sich elegant mit *Лиро-эпическая поэма* (*Три поэмы*, 2006–2007) schließen, wo ähnlich wie in dem in Unterkapitel 8.1 behandelten Gedicht *Русская песня. Пролог* vom Ende der 1980er Jahre grundsätzlich über die Beziehung zu England nachgedacht wird.[1226] Beide Texte sind symptomatisch für den Diskurs über Russland und den Westen in der Endphase der UdSSR bzw. der Ära Putin. Den intertextuellen Anlass zu *Лиро-эпическая поэма* liefert Charles Dickens (1812–1870), speziell die Dickens-Interpretation durch Gilbert Keith Chesterton. Auf Chestertons These von Dickens’ optimistischer Figurengestaltung geht die Grundidee des Textes zurück, die Perspektiven von Dickens und Gogol’ vergleichend auszuloten. Die Bezüge auf Gogol’s Roman *Мертвые души* und auf seine berüchtigte Briefkompilation *Выбранные места из переписки с друзьями* stellen das Vorhaben in den Kontext des russischen Slavophilen-Westler-Disputs.

Dabei handelt *Лиро-эпическая поэма* zu einem guten Teil von Plänen und Schreibversuchen. Die eigentlich geplante Verserzählung *Мистер Пиквик в России* nimmt als „Text-im-Text“ nur fragmentarisch Gestalt an, am Ende kollidieren Idee und Ausführung, wodurch auch die Auseinandersetzung mit dem Westen auf eine Meta-Ebene gehoben wird. Einen ersten Hinweis auf den metaliterarisch-selbstreflexiven Charakter des Textes gibt der Titel *Лиро-эпическая поэма*, der den Text zwischen Lyrik und Epos einordnet:[1227] Auf ein Geschehen erzählende Passagen folgen solche mit Gedanken und Überlegungen des Sprechers (1. Person Singular). Anders als der von Gogol’ als ‚Poem‘ bezeichnete Roman *Мертвые души*[1228] steht der Text weitgehend in gebundener Rede, wobei die Verwendung des Alexandriners eine Verbindung zu den Klassizismus-Stilisierungen aus Kibirovs zweiter Werkphase herstellt. Der eigentliche Verstext wird allerdings durch eine Prosa-Fußnote unterbrochen, die sich über zwei Seiten erstreckt und den Haupttext verdrängt. In dieser sich verselbständigenden Annotation spricht der „Autor“, der sich seinem „lyrischen Helden“

[1226] Textgrundlage ist Кибиров, Тимур: Три поэмы, 43–52.

[1227] Zur Gattung siehe den Eintrag Лиро-эпический жанр in: Литературный энциклопедический словарь. Под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия 1987. 186 (M. N. Ėpštejn).

[1228] Zur Gattung поэма: Литературная энциклопедия терминов и понятий [2001], 781–783 (S. I. Kormilov), siehe auch meine Erläuterung in Fn.[308] (Seite 81). An Gogol’s Verwendung i. w. S. erinnert Kibirovs Bezeichnung nicht nur von *Лиро-эпическая поэма*, sondern auch der Prosaminiaturen *Покойные старухи* und des Zyklus *Выбранные места…* als ‚Poeme‘, wodurch sich die titelgebenden *drei* Poeme des Bandes ergeben.

überordnet. Die Fußnote beginnt mit den Worten: „Грандиозный замысел, над которым бьется *мой лирический герой*“ (Hervorhebung von mir; M. R.). Dass zwei Instanzen der literarischen Kommunikation angelegt sind, schafft zusätzliche Distanz zum Textgeschehen und charakterisiert den „lyrischen Helden“ (den Sprecher) als vom „Autor“ manipulierten Figur.

8.6.1. Der intertextuelle Ausgangspunkt: Dickens, Chesterton, *Мистер Пиквик в России*

Charles Dickens, der den Text quasi anstößt, ist im Werk schon vor *Лиро-эпическая поэма* präsent und mit bestimmten intertextuellen Konnotationen versehen. Er fungiert in *Русская песня. Пролог* (*Сантименты*) als Komponente des spießbürgerlichen Paradigmas und wird in *Послание Ленке* (*Послание Ленке и другие сочинения*) zusammen mit G. K. Chesterton Vertretern des Romantischen gegenübergestellt.[1229] Die Paarung Dickens-Chesterton findet sich auch in dem Gedicht *„Хорошо Честертону – он в Англии жил ...“* (*Улица Островитянова*), das einen Gegensatz von Zivilisation und Revolution mit nationaler Konnotation entwickelt.[1230] Der düsteren russischen Situation, die durch Referenzen auf Puškins *Капитанская дочка* ausgestaltet ist, steht eine heile englische Welt gegenüber, die u. a. aus Allusionen auf Dickens' Roman *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* besteht.

Dass Dickens und Chesterton zusammen erscheinen, weist auf eine von Kibirov gesehene Verbindung hin. In der Tat findet man in der „Literaturliste“ des Buches *Интимная лирика* Chestertons Dickensbiographie verzeichnet.[1231] Dass ein nonfiktionales, und kein literarisches Werk aufgeführt ist, passt zu der generellen Abwesenheit von Bezügen auf Chestertons Romane und Erzählungen in Kibirovs Gedichten. Diese Lücke fällt auf, da der Engländer im Werk mehrfach namentlich als positives Vorbild genannt ist[1232] und ein Lieblingsautor zu sein scheint. Chestertons Biographie ist ein wichtiger Prätext für *Лиро-эпическая поэма*, da sie die Grundidee – eine für Dickens charakteristische op-

---

[1229] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 263–265. 264; 317–321. 319.

[1230] Кибиров, Тимур: Улица Островитянова, 19.

[1231] Кибиров, Тимур: Интимная лирика, 43–44, 44. Chestertons Original datiert auf 1906, die Literaturliste führt eine frühe russische Ausgabe an: Честертон Г.: Диккенс. Пер.: А. П. Зельдович. Л.: Прибой 1929. Danach wurde die Biographie (wie auch das übrige Werk des katholischen Polemikers) in der UdSSR lange Zeit nicht mehr gedruckt. Die elektronischen Kataloge der RGB und NLR verzeichnen eine Ausgabe aus den 1980ern: Честертон, Гилберт Кит: Чарльз Диккенс. М.: Радуга, 1982. Zur sowjetischen Rezeption: Трауберг, Наталья: Невидимая кошка, 289–291.

[1232] Neben den oben genannten Stellen: *Кара-барас!*: „К Честертону подбегаю […]“ (Кибиров, Тимур: Кара-барас [2006], 48–56. 49); *На полях «A Shropshire Lad» 22*: „Ну почему не Честертон…“ (Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad» [2007], 69).

timistische Perspektive – liefert: So heißt es bei Chesterton z. B. in Kapitel XI: *On the Alleged Optimism of Dickens*, dass er allen seinen Figuren unterschiedslos positive und sympathische Züge verliehen habe:

> He had sort of literary hospitality; he too often treated his characters as if they were his guests. From a host is always expected, and always ought to be expected as long as human civilization is healthy, a strictly physical benevolence, if you will, a kind of coarse benevolence.[1233]

Was die konkreten Dickens-Referenzen betrifft, steht in Kibirovs Werk wie auch in *Лиро-эпическая поэма* der Roman *The Posthumous Papers of the Pickwick Club* (1836–1837; russ.: *Посмертные записки Пиквикского клуба*) im Zentrum. Erzählt werden die Abenteuer einer Gruppe britischer Exzentriker, die England zu Forschungszwecken bereisen und mit allerlei Personen und landestypischen Seltsamkeiten konfrontiert werden. In Kibirovs Gedichten *Русская песня. Пролог* (*Сантименты*) und *„Хорошо Честертону – он в Англии жил…“* (*Улица Островитянова*) werden der idyllische Landsitz Dingley Dell, der liebenswerte Mr. Pickwick und sein Diener Sam Weller erwähnt.[1234] Konzeptuelle Geschlossenheit erreichen die Allusionen in *Лиро-эпическая поэма*, mit dem beabsichtigten Vergleich von *Pickwick Papers* und *Мертвые души*. Als Auslöser werden beim parallelen Lesen erkannte Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen den beiden Autoren und Romanen genannt,[1235] die allerdings nicht erst von Kibirov gesehen wurden.[1236]

Die Leserinnen und Leser erfahren in *Лиро-эпическая поэма* weiterhin, dass die Umsetzung des Projekts schon längere Zeit auf sich warten gelassen habe. In Abschn. 5 wird von einem alten Vorhaben gesprochen („замысел заветный, / *Старинный* замысел…“), und es werden verworfene Entwürfe erwähnt („*похеренных стократно* / Героев эпоса“; Kursive von mir; M. R.). In der Fußnote wird die Geburt der Idee auf „vor neun Jahren“ datiert. Dass der Text bislang nicht fertiggestellt worden sei, wird im ersten Teil von *Лиро-эпическая поэма* als schöpferische Krise inszeniert: Die Suche nach Inspiration führt den

---

[1233] Chesterton, G. K.: Charles Dickens [1906]. In: Chesterton, G. K.: The Collected Works of G. K. Chesterton. San Francisco: Ignatius Press 1986–1991. Vol. XV: Chesterton on Dickens. 29–209. 191–192. Die russische Übersetzung (von Natal'ja Trauberg) ist als OCR zugänglich: Честертон, Г. К.: Чарльз Диккенс. М.: Радуга, 1982 [via wikilivres.ru; 10.06.2015].

[1234] Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг, 263–265. 264. Кибиров, Тимур: Улица Островитянова, 19.

[1235] Gleich zu Anfang des Fußnotenkommentars: „Грандиозный замысел, над которым бьется мой лирический герой, впервые пришел мне в голову лет девять назад, когда, читая дочери «Посмертные записки пиквикского клуба» и одновременно перечитывая «Мертвые души», я был поражен необычайным сходством и дьявольскою разницею этих удивительных книг.“

[1236] Катарский, И.: Диккенс в России. Середина XIX века. М.: Наука 1966. 63ff. Der frühste Beleg stammt von 1841.

„lyrischen Helden" in den benachbarten Park, womit die eigentliche Handlung einsetzt.

Das textintern mit einer Entstehungsgeschichte versehene Vorhaben ist übrigens auch auf der Ebene des realen Autors fassbar. Ein solches Projekt wird in einem Interview von 1996 erwähnt[1237] sowie im Vorwort des im gleichen Jahr abgeschlossenen Buchs *Парафразис*:

> так не была дописана поэма «Мистер Пиквик в России», которая должна была занять место между сонетами и «Историей села Перхурова» и, являясь стилистическим и идеологическим столкновением Диккенса с создателем «Мертвых душ», дала бы возможность и русофобам и русофилам лишний раз убедиться в собственной правоте.[1238]

Die Aussage am Ende weist auf eine zentrale Sinndimension von *Лиро-эпическая поэма* hin: Es soll nicht allein um einen spielerischen Vergleich zweier Prätexte gehen, sondern um die ewige Frage nach Russlands Verhältnis zum Westen.

8.6.2. Ambivalentes Vorbild Gogol' und slavophile Dimensionen

Intertextuell wird der Slavophilen-Westler-Disput in *Лиро-эпическая поэма* durch Verweise auf Gogol' aufgerufen. Zusätzlich zum Roman *Мертвые души* führt die Attribuierung Gogol's als „Autor der Ausgewählten Stellen" (im Fußnotenteil) weiterhin die 1847 erschienene Sammlung von überarbeiteten sowie fiktiven Briefen *Выбранные места из переписки с друзьями* ein.[1239] Diese Epistel, die Autokratie, Kirche und feudale Strukturen verteidigten und für die Probleme der Gegenwart restaurative Lösungen vorschlugen, sorgten seinerzeit für einen Skandal und führten insbesondere zum Bruch mit Vissarion Belinskij.[1240] Auf Gogol's Prätext wird auch im Titel von Kibirovs Zyklus *Выбранные места из неотправленных e-mail-ов* (ebenfalls *Три поэмы*) angespielt, was zusätzlich zum Vergleich Kibirov – Gogol' anregt.[1241]

Die Bezüge auf Gogol' und seine vielgescholtenen „Ausgewählten Stellen" im Buch *Три поэмы* beinhalten eine selbstironische Relativierung Kibirovs,

---

[1237] Сеславина, Елена: Тимур Кибиров – … И спокойно заниматься своим делом, 171: „Сейчас у меня есть одна поэма, довольно долго я ее вынашивал, которая требует совершенно книжной работы. Она будет называться «Мистер Пиквик в России». И предполагает соответственно детальное изучение текстов Диккенса и Гоголя."

[1238] Кибиров, Тимур: Парафразис, 5.

[1239] Гоголь, Н. В.: Полное собрание сочинений, т. 8. 213–418.

[1240] Belinskij publizierte 1847 eine kritische Rezension (Белинский, В. Г.: Полное собрание сочинений. В 13 т. М.: Изд-во АН СССР 1953–59. Т. 10. 60–78); sehr einflussreich war auch sein Antwortbrief an Gogol' vom 15./3. Juli 1847 (ebd., т. 10. 212–220 oder Гоголь, Н. В.: Полное собрание сочинений, т. 8. 500–510).

[1241] Кибиров, Тимур: Три поэмы, 55–76.

denn die durch die Identifikation mit einem kanonisierten Klassiker angestrebte Legitimierung der eigenen, konservativ-didaktischen Position wird gleichzeitig unterlaufen. Die zu erschließenden Gemeinsamkeiten zwischen beiden Autoren erscheinen gerade vor dem Hintergrund der Briefsammlung in einem ambivalenten bis negativen Licht: die naiven Bekenntnisse zum Christentum und Argumentationen auf Grundlage von christlichen Moralkategorien; der Wunsch, die eigenen Werke mögen nützlich sein, und die der Literatur zugedachte didaktische, predigtähnliche Funktion.

In *Выбранные места* ist auch die in *Лиро-эпическая поэма* zentrale Frage nach dem Verhältnis zum Westen als Thema präsent. In Gogol's Brief XI: *Споры* werden die Positionen der Westler und der Slavophilen zwar beide kritisch bewertet (die letzteren etwas weniger),[1242] das Buch ist jedoch durchdrungen von einem Gefühl der russischen Überlegenheit, z. B. in dem (in *Лиро-эпическая поэма* in der Fußnote aufscheinenden) Brief XXVI: *Страхи и ужасы России*: Die Situation in Russland sei bedrohlich, in Europa aber noch schwieriger, und es sei ein Zusammenbruch der nur scheinbar prosperierenden westlichen Staaten zu erwarten.[1243]

Zu zeigen, wie und aus welchen Gründen solche antiwestlichen Ressentiments[1244] entstehen, wie Sympathie in Ablehnung umschlägt oder beide Gefühle koexistieren – so hielt Gogol' sich bekanntlich trotz patriotischer Bekenntnisse lange Jahre im Ausland auf –, ist das eigentliche Thema von Kibirovs Poem. Zentral ist dabei nicht die Parteinahme, sondern die Darstellung der psychologischen Tiefendimensionen dieses Streits. Dass dieser Konflikt nicht von einer Figur oder einem jüngeren Ich durchlebt wird, sondern von einem „lyrischen Helden", der in der Gegenwart des Autors lokalisiert wird, zeigt, dass es sich um ein akutes Problem handelt, für das der Text letztendlich keine Lösung parat hat.

8.6.3. Vom anglophilen Projekt zur Englandkritik

Ursprünglich sei beabsichtigt gewesen, Gogol's *Мертвые души* à la Dickens neu zu schreiben, und tatsächlich finden sich in *Лиро-эпическая поэма* Fragmente dieses geplanten Textes, bei denen es sich um zwei alternative Anfänge handelt. Das erste Bruchstück (Abschn. 6) umfasst drei Verse, bevor der schreibende Sprecher durch betrunkene Frauen gestört wird. Das zweite Fragment (Abschn. 7, zehn Verse) wird, bevor sich die Handlung entwickeln kann, durch den Kommentar unterbrochen.

[1242] Гоголь, Н. В.: Полное собрание сочинений, т. 8. 262.

[1243] Гоголь, Н. В.: Полное собрание сочинений, т. 8. 343–346, insbesondere 343–344.

[1244] Der Begriff ‚Ressentiment' in diesem Kontext bei Gudkov, Lev: Antiamerikanismus in Putins Russland. Schichten, Spezifika, Funktionen. In: Osteuropa (2015) 4. 73–97, 74. Gudkov spricht generell von einer russischen „negativen Identität", siehe Гудков, Лев: Негативная идентичность. Статьи 1997–2002. М.: НЛО; ВЦИОМ-А 2004.

Während der eigentliche Text nicht über Anfänge hinauskommt, nimmt der Plan im ausführlichen Fußnotenkommentar Gestalt an, das Kunstobjekt wird – ganz im Sinne von LeWitt und Weiner (vgl. Kap. 2.3.2, Seite 66f.) – durch seine Idee ersetzt. Ausgangspunkt ist den Erläuterungen des „Autors" zufolge die Annahme, dass sich Dickens' und Gogol's Werke trotz gewisser Analogien grundsätzlich unterscheiden. Dickens' Perspektive wird (mit Chesterton) als optimistisch bezeichnet, Gogol's konträre Sicht wäre also pessimistisch.[1245] Gogol' hätte, heißt es in Kibirovs Fußnotenkommentar, die von Dickens liebenswert gezeichneten Engländer sicherlich unbarmherziger Kritik unterzogen,[1246] woraus der Umkehrschluss folgt, dass Dickens Gogol's Figuren sympathisch gezeichnet hätte. Der geplante Text will nun Mr. Pickwick und Sam Weller Čičikovs Route bereisen lassen und ihre Abenteuer à la Dickens beschreiben. Der Kommentar skizziert eine Reihe von geplanten Treffen mit Gogol's Figuren, wobei die interkulturellen Begegnungen zwischen Engländern und Russen friedlich ablaufen sollen und sogar eine Vermittlung englischer Kultur beinhalten: Manilov wird Club-Mitglied, Čičikovs Diener erlernen ein englisches Lied,[1247] Mr. Pickwick bringt den Kindern das englische Gedicht / Spiel *„Dingle, Dingle, Doosey…"* bei.[1248]

Eine weitreichende Veränderung ist die geplante Ersetzung der in Gogol's Roman inkorporierten Erzählung *Повесть о капитане Копейкине* (Kap. X), in der ein Kriegsversehrter erfolglos um eine Invalidenpension nachsucht und zum Räuber wird – das Sujet der verwehrten Gerechtigkeit erinnert an Gogol's Novelle *Шинель*. An die Stelle der Kopejkin-Erzählung soll in *Лиро-эпическая поэма* eine alternative Version eben von *Шинель* treten, die der ursprünglichen Anekdote folge, die Gogol' inspiriert habe:[1249] Für Akakij Akakievič soll es in *Мистер Пиквик в России* ein Happy End geben, die Kollegen kaufen ihm

---

[1245] Gogol' schreibt in *Выбранные места XVIII*, er habe seine Figuren bewusst ohne positive Züge als banal-abscheuliche (пошлые) Charaktere gestaltet: Гоголь, Н. В.: Полное собрание сочинений, т. 8. 286–299. 293.

[1246] „Я представил, что было бы, если б обитателей Дингли Делла описал автор «Выбранных мест» – настоящие ведь «мертвые души» и «вертоплясы», никаких тебе высоких порывов и устремлений, на уме одна жратва, да выпивка, да охота, да флирт, да какой-то дурацкий крикет, нет чтобы почитать «Подражание Христу» Фомы Кемпийского." (Кибиров, Тимур: Три поэмы, 47–48)

[1247] Dickens, Charles: The Pickwick Papers. Oxford: Clarendon Press 1986. 108 (Ende Kap. 7): „We won't go home till morning, […]."

[1248] Die Verse waren Teil eines Spiels mit einem brennenden Papier- oder Holzstück: Baring-Gould, William S.; Baring-Gould, Ceil (eds.): The Annotated Mother Goose, 231–233. Dies erklärt den Ausbruch eines Feuers in Kibirovs Skizze.

[1249] Kibirovs Autor gibt vor, sich an zwei mögliche Quellen zu erinnern, Veresaev und Sinjavskij. Die ursprüngliche Anekdote findet sich aber auch im Kommentarteil der Ausgabe Гоголь, Н. В.: Полное собрание сочинений, т. 3. 688.

einen Ersatz für die verlorene (!) Jagdflinte (!). Dass ausgerechnet *Шинель* für eine alternative Verschriftlichung à la Dickens ausgewählt wird, hat natürlich eine symbolische Bedeutung, die Kibirovs Kommentar anreißt:

> Ах, если б не все **мы вышли** из страшной «Шинели», если б хоть кто-нибудь **вышел** из таких вот трогательных глупостей!

Das hier eingepasste geflügelte Wort „все мы вышли из гоголевской «Шинели»"[1250] bezeichnet Gogol's Novelle als Gründungsmoment der neuen, gesellschaftskritischen Literatur.[1251] Das verwendete Attribut страшный (‘schrecklich') markiert die sozialkritische Dimension des Textes, die für „Natürliche Schule" und Realismus im Vordergrund stand. Die von Kibirov skizzierte Version mit glücklichem Ausgang hätte – so die kontrafaktische Spekulation des Poems – allerdings eine ganz andere Art von Literatur initiiert und die russische Geschichte in eine andere Richtung gelenkt:

> если б русские писатели были поснисходительнее к предмету своего описания, **«страхи и ужасы России»**,[1252] глядишь, были бы чуть менее непроглядными, и их искоренение не потребовало бы от пылкой учащейся молодежи таких радикальных мер.

Der „optimistische" Dickens böte somit eine friedliche, sozusagen „englische Lösung" für die russischen Probleme, die in der Oktoberrevolution eskalierten.

Neben der Interaktion mit Figuren aus *Мертвые души* soll es im geplanten zweiten Teil von *Мистер Пиквик в России*, von dem in *Лиро-эпическая поэма* im Kommentar die Rede ist, auch zu Begegnungen mit realen Akteuren des Literaturbetriebs der 1830er und 1840er Jahre wie z. B. Vissarion Belinskij („чахоточны[й] и неистовы[й] журналист […]")[1253] und Faddej Bulgarin („господин[…] в гороховом пальто"[1254]) kommen. Von der bei Kibirov, analog zu Gogol's *Мертвые души*, geplanten Fortsetzung wäre also eine Diskussion der Aufgaben der Literatur zu erwarten, die zu alternativen, weniger radikal-sozialkritischen Ergebnissen führen würde. Auch ein Treffen mit Gogol' selbst ist vorgesehen. Dass eben dieser mit dem herbeieilenden „russischen Weisen und Asketen" (русский мудрец и подвижник) gemeint ist, indiziert das von Kibirov eingestreute Toponym Stepančikovo, das auf Dostoevskijs Roman *Село*

[1250] Серов, Вадим: Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений, 147.

[1251] Günther, Hans: Nikolaj Vasil'evič Gogol' / Šinel'. In: Kindlers Neues Literatur Lexikon, Bd. 6. 556–557. 556.

[1252] So der Titel von Brief XXVI aus Gogol's *Выбранные места*.

[1253] Belinskij starb an Tuberkulose; das zweite Adjektivattribut „rasend" geht wohl auf einen Buchtitel zurück: L. I. Slavins *Неистовый. Повесть о Виссарионе Белинском*.

[1254] Im 19. Jahrhundert implizierte ein solcher Mantel Spitzeltätigkeit. Zugrunde liegt die Figur des Literaten B. aus Puškins *История села Горюхина*, in der man den regierungstreuen Schriftsteller Bulgarin erkannte: Лернер, Н. О.: Гороховое пальто. // Сигналы (1906) 3. 6 [via wikisource.ru, (*Лернер*)].

Степанчиково и его обитатели hinweist. Die Figur des erfolglosen Schriftstellers und tyrannischen Hausgastes Foma Fomič Opiskin gilt als Parodie auf Gogol' in den 1840er Jahren,[1255] was die im Buch *Три поэмы* entworfene Vorbildfunktion des Moralisten Gogol' – ob als Kritiker russischer Missstände oder utopistischer Reaktionär – weiter ironisiert. Kibirovs Fußnote schließt mit der symbolträchtigen Trojkaszene aus *Мертвые души*; wie Mr. Pickwick die Zukunftsperspektiven Russlands sieht, bleibt jedoch offen, da an diesem spannungsreichen Punkt zum Haupttext zurückgeschwenkt wird.

Die geplante literarische Lösung der gesellschaftlichen Probleme des 19. Jahrhunderts sieht also einen freundlichen *ausländischen* Blick auf Russland vor, der auch auf eine Versöhnung der russischen und westeuropäischen Positionen hinzielt. Dabei wird im dritten (wieder in Verse gesetzten) Teil von *Лиро-эпическая поэма* (Abschn. 2) eine hitzige Diskussion zwischen Kibirovs Pickwick und „de Custine“ erwähnt, die der Sprecher niederschreibt. Der reale Marquis de Custine (1790–1857), dessen kritische Reiseimpressionen *La Russie en 1839* europaweit für Aufsehen sorgten,[1256] figuriert als Russlandkritiker, Pickwick wird somit die Rolle des Russlandfreunds zugewiesen.[1257] (In den beiden Opponenten liegt übrigens ein weiteres englisch-französisches Gegensatzpaar Kibirovs vor.)

Im weiteren Verlauf des Textes wird dieses sowohl anglo- als auch russophile literarische Vorhaben jedoch durch die Realität des Textes, die erzählte Welt erster Ordnung, konterkariert. Die Umgebung, in der der Sprecher zu schreiben versucht, gewinnt eigene Dynamik, und der Hintergrund – die Vorgänge im Moskauer Park – tritt ins Zentrum der Verserzählung: Am Ende von Abschn. 3 findet der Sprecher auf einer Parkbank eine betrunkene junge Mutter samt Kind, die von „Kibirov“ widerwillig und mühsam zu ihrer Wohnung geschafft werden, wo es zu einer Prügelei mit ihrem Lebensgefährten kommt (Abschn. 6). Während eine optimistische Beschreibung entstehen soll, nimmt unbeabsichtigt die unschöne Wirklichkeit des 21. Jahrhunderts Gestalt an. Der Sprecher transformiert vom Schreibenden und unbeteiligten Beobachter zur handelnden Person und findet sich dabei in der Rolle des Repräsentanten und Apologeten Russlands wieder.

In den Abschn. 7 und 9 treten in einer Metalepse nämlich die Protagonisten Mr. Pickwick und Sam Weller aus der fiktionalen Welt des Textes-im-Text in

---

[1255] Достоевский, Ф. М.: Полное собрание сочинений. В 30 т. Л.: Наука 1972–1990. Т. 3. Kommentar 502.

[1256] Де Кюстин, Астольф: Россия в 1839 году. Под общ. ред. Веры Мильчиной. В 2 т. М.: Изд-во Сабашниковых 1996.

[1257] Siehe im 2. Abschn. nach dem Kommentar: „И, ускоряя шаг, я сочинял длинющий / И страстный диалог меж Пиквиком моим / И де Кюстином (тут я волю дал дурным / И стыдным фобиям – как гомо-, так и франко-) / Но ливень обогнал меня.“

die Text-„Realität“ des 21. Jhs. heraus und interagieren mit dem Sprecher. Sie kommentieren sein Verhalten (gegenüber der Betrunkenen) mit Schweigen, was der Sprecher als Kritik wahrnimmt. Als Ursache der in ihm wachsenden Wut ist angegeben, dass er Traurigkeit und Mitgefühl der Engländer nicht ertragen könne und sich mit der eigenen Scham quäle.[1258] Diese negativen Gefühle werden anschließend nach außen projiziert und als Erniedrigung des Nationalstolzes durch die Anderen empfunden. Die vom „Ich“ (vermutete) Fremdwahrnehmung seiner selbst als unzivilisiert provoziert Beschimpfungen, die kompensatorisch die Unkultur der Engländer demonstrieren sollen:

> Миссионеры, вашу бога душу мать!
> Ци-ви-ли-за-то-ры!.. Прошу не забывать
> Про Крымскую войну!.. Да ваши-то фанаты
> Футбольные в сто раз противней!.. Может, в НАТО
> Вступить прикажете?! А, может, как у вас
> Нам во священство баб впустить?! Ага, сейчас!..
> Ишь ты, **Мальбруг в поход собрался**[1259]! Нет, шалишь!
> **Трансваль, страна моя, ты вся горишь**[1260]**! горишь**!
> Милорды глупые!!.» [Abschn. 8]

Dickens’ Helden bleiben äußerlich ruhig und beherrscht, fühlen sich jedoch in ihrer Ehre verletzt. Der Text endet damit, dass Pickwick dem Sprecher im letzten Vers des Poems in wörtlicher Rede den Status des Ehrenmannes aberkennt: „«Сэр… Вы… не джентльмен?!»“ – eben diesen Tadel richtete Kibirovs Pickwick zuvor, in einer geplanten Episode des Poems-im-Poem, als Kampfansage gegen Nozdrev.

Statt der erwünschten Identifikation mit den englischen Charakteren und der Versöhnung der sozialen Gegensätze durch die Übernahme von Dickens’ Perspektive kommt es am Ende von *Лиро-эпическая поэма* also zur Konfrontation. Obwohl der Sprecher selbst im Text das Verhalten seiner Landsleute (der betrunkenen Frauen, des Schlägers) kritisch beschreibt, reagiert er aggressiv auf die Möglichkeit, dass russische Missstände oder das eigene Verhalten von Ausländern negativ bewertet werden (könnten). Die ursprünglichen Sympathien schlagen in Vorwürfe um, die die Unkultur des Westens postulieren. Das ursprünglich literarische Projekt hat eine überraschende Wandlung erfahren:

[1258] „На спутников моих, исполненных *печали* / И деликатного *сочувствия* не мог / Я от *стыда* смотреть, унижен и убог.“ (3. Abschn. vor dem Ende; Kursive von mir; M. R.)

[1259] Das Zitat stammt aus dem gleichnamigen Spottlied, das in Russland insbesondere während des Kriegs gegen Napoleon beliebt war. In *Мертвые души* spielt Nozdrev seinen Gästen eben dieses Lied vor: Серов, Вадим: Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений, 413–414.

[1260] Das Lied *„Трансваль, Трансваль, страна моя...“* (1899) entstand während des englisch-burischen Kriegs, an dem sich russische Freiwilligeneinheiten beteiligten: Песенник анархиста и подпольщика.

Geplant war, die Gogol'schen Realitäten aus Dickens'scher Sicht zu idealisieren und kein satirisch-deprimierendes, sondern amüsant-optimistisches Bild Russlands zu zeichnen. Die Gegensätze und Konflikte sollten durch die Humanität der Hauptfiguren überbrückt und durch ein Happy End versöhnt werden. Dieser Plan, der in *Лиро-эпическая поэма* nach anfänglichen Inspirationskrisen allmählich Gestalt annimmt, wird durch den Einbruch der Realität des 21. Jahrhunderts in den Text abrupt unterbrochen. Der Sprecher wird in der Praxis mit den Hässlichkeiten des Alltags konfrontiert, die er nicht literarisch versöhnen kann. Genau wie Gogol's Trilogie lässt Kibirov das Projekt *Мистер Пиквик в России* an der Aufgabe, Russland zum Paradies zu entwickeln, scheitern. Letztendlich ironisiert dieses Resultat die intertextuell mit Gogol' verbundene Moralisten-Rolle – und stellt auf der metaliterarischen Ebene subversiv die Idee in Frage, dass Literatur auf die Gesellschaft einwirken und den Menschen bessern könne, die sich durch Kibirovs Schaffen zieht.

8.7. KAPITELRESÜMEE

Kibirovs große Affinität zum Englischen, die die Trennung zwischen (literarischer) Fremde und Heimat aufhebt, reiht sich in eine „anglophile" Traditionslinie der russischen Literatur ein: Aleksandr Puškin, der aus Byron, Shakespeare oder Scott Impulse für das eigene Werk gewann; Kornej Čukovskij und Samuil Maršak, die von englischen Vorbildern ausgehend die sowjetrussische Kinderliteratur begründeten; Vladimir Nabokov und Iosif Brodskij, die in beiden Literaturen heimisch waren – und viele andere mehr. Zumindest für Kibirovs Generation prägend waren die zahlreichen in sowjetischer Zeit entstandenen Übersetzungen und Ausgaben, mit denen die Staatsverlage das englische Literaturerbe (in sowjetischer Interpretation) verbreiteten. Prominente Übersetzerinnen und Übersetzer wie Natal'ja Trauberg oder Grigorij Kružkov gestalten bis heute durch persönliche Präferenzen und Interpretationen[1261] den russischen Kanon der englischen Literatur.

Dass die Verweise auf ausländische und speziell englische Literatur in Kibirovs Texten der 2000er Jahren zunehmen und hervortreten, mag auf eine gewisse Erschöpfung des bisherigen intertextuellen Materials (in den 1980er Jahren der sowjetische Textkosmos, in den 1990er Jahren die russischen Klassiker) bzw. das Streben nach Innovation zurückgehen. Die Bezugstexte, -autoren und -autorinnen lassen dabei nicht nur den Lektüregeschmack des Dichters erahnen, sondern erfüllen konkrete Funktionen in Hinblick auf das eigene Schreiben. Auffällig ist dabei, dass – anders als bei Brodskij – die zeitgenössische Literatur keine Rolle spielen. Auch die britische Literatur der Moderne

[1261] Ein aktuelles Beispiel ist Kružkovs konzeptueller Überblick über die Dichtung des 19. Jhs. als „Поэзия на фоне прогресса": Кружков, Григорий: Пироскаф. Из английской поэзии XIX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха 2008. Zitat: 6.

wird nicht (Ezra Pound, T. S. Eliot) oder beiläufig-abwertend (James Joyce) erwähnt. Favorisiert werden meist ältere Schriftsteller und Schriftstellerinnen. Neben Klassikern wie Shakespeare, Byron, Walter Scott und Charles Dickens, die über eine reiche russische Rezeptionsgeschichte verfügen, gehören zu den Favoriten auch einige – aus Sicht der traditionellen Literaturgeschichtsschreibung – eher zweitrangige Repräsentanten: Kinder- und Jugendliteratur, A. E. Housman, Dorothy L. Sayers, C. S. Lewis.

Im intertextuellen Dialog mit ihnen gewinnen charakteristische Züge der eigenen Poetik und spezifische literarische Intentionen Gestalt. Die englische Literatur erweist sich dabei als zentrales intertextuelles Spielfeld, auf dem die Frage nach den ästhetischen und ethischen Werten, die die postsowjetische Gegenwart benötige, ausgetragen wird. Kibirov referiert dabei auf Prätexte, die für recht unterschiedliche und zum Teil gegensätzliche „didaktische" Positionen stehen: Das Buch *Шалтай-Болтай* entdeckt die Antididaktik der englischen Kinderliteratur als produktive Tradition, die Ernst und Spiel, Didaktik und Parodie vereint. Dabei legitimiert insbesondere Lewis Carroll als englisches Vorbild Verfahren, die man postmodern nennen kann. Auch bei A. E. Housman handelt es sich um eine ungewöhnliche Präferenz. Kibirovs Buch *На полях «A Shropshire Lad»* ist auch insofern spezifisch, dass es die Leserschaft den Prozess der kreativen Housman-Lektüre in 63 Gedichtrepliken aus der Nähe miterleben lässt: Der als „Kibirov" inszenierte Sprecher reichert das Gelesene selektiv mit eigenen Erfahrungen und Meinungen an und vermittelt Housmans Gedichte in eigener Auslegung bzw. Widerlegung. Trotz der inhaltlichen Differenzen zu Housman, die in amüsanter Polemik herausgearbeitet werden, zeigen sich auch Ähnlichkeiten: der Wunsch, für Elite und Masse zu schreiben; die Relevanz, die der Vermittlung von Emotionen zugewiesen wird; die Distanz zu literaturwissenschaftlichen Trends.

Bei den in Kibirovs Texten herausgegriffenen Momenten handelt es sich in vielen Fällen um Spezifika der englischen Literatur wie die Blüte der Kinderliteratur, das lange viktorianische Zeitalter und die verspätete Moderne, an denen in vielen Fällen recht eigenwillige Deutungen Kibirovs ansetzen. Zu nennen ist insbesondere die Konzeptualisierung der englischen Literatur als konservativ, also: Werte, Moral und Glauben vermittelnd. Diese Zuschreibung wird im Werk systematisch als englisch-französischer Gegensatz entwickelt, der eine weitere Spielart von Kibirovs binären Paradigmen darstellt (und nur bedingt mit den literarischen Fakten übereinstimmt). Im Zentrum der entsprechenden Gedichte stehen Sir Walter Scott und sein didaktischer Roman *Ivanhoe*, die in *Баллады поэтического состязания в Вингфилде* gegen den als „Franzosen" eingeordneten Nietzsche positioniert werden. Kibirovs *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* bezieht sich auf Autorinnen und Autoren aus dem Umfeld des sog. Inkling-Kreises, die christliche Themen in massenwirksame, unterhaltende Prosa inkorporierten und sich gegen die Literatur der Moderne positionierten. Das Buch, das alte und neue Texte zu dem Thema Religion zusammenstellt,

lehnt sich insbesondere an einen Band mit christlichen Gedichten der jungen Dorothy L. Sayers an. Sayers ist bei Kibirov dabei v. a. als Typus der (englischen) Literatin wichtig, die im 20. Jahrhundert ernsthaft über Religion schreibt; was Themenwahl und Poetik angeht, überwiegen die Unterschiede.

Kibirovs Bücher der zweiten Hälfte der 2000er Jahre nutzen die englische Literatur genauso wie in den 1990ern Deržavin oder Puškin zur Erstellung von literarischen Lösungen für Probleme der russischen Gegenwart. Schon in den 1980er und 1990er Jahren ordnen sich englische Topoi punktuell in das propagierte spießbürgerliche Paradigma ein. *Русская песня. Пролог* hat auf die Frage, ob die Sowjetunion oder England (der Westen) Heimat sei, keine eindeutige Antwort parat. Fast zwei Jahrzehnte später wird die Frage nach dem Verhältnis Russlands zu England (dem Westen) in *Лиро-эпическая поэма* (*Три поэмы*) vor einem veränderten gesellschaftlichen Hintergrund noch einmal gestellt. Der Versuch des diegetischen Sprechers, Dickens als Mittel zur literarischen Versöhnung gesellschaftlicher Gegensätze auf das russische Material anzuwenden, scheitert. Anders als seine Stellvertreter im Text bleibt der reale Autor Kibirov aber letztendlich Westler. Obwohl die Texte eine konservative Rückbesinnung auf Werte und den Glauben propagieren, findet keine chauvinistische Abschottung in den Grenzen der russischen Kultur oder der russisch-orthodoxen Dogmatik statt, was insbesondere die konzeptionelle Ausrichtung von *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* zeigt. Schon der Titel signalisiert, dass nicht an die russische Orthodoxie mit ihrer aktuellen Politik der Staatsnähe angeknüpft wird, sondern an alternative konfessionelle Diskurse.

9. REKAPITULATION UND FORSCHUNGSPERSPEKTIVEN

In der vorliegenden Arbeit wurde Timur Kibirovs dichterisches Gesamtwerk auf literarische Reflexionen gesellschaftlich-kultureller Prozesse untersucht, die im spät- und postsowjetischen Russland abliefen. Gesellschaftsbezug findet sich dabei nicht nur in Texten der 1980er Jahre wie dem Poem *Л. С. Рубинштейну*, die dem „inoffiziellen" Dichter am Ausklang der Perestrojka zu Bekanntheit verhalfen. Die gesellschaftliche Thematik bleibt auch in Gedichten präsent, die als Reaktion auf das Übermaß an politisch-publizistischer Perestrojkaliteratur den Rückzug ins postsowjetische literarische Privatleben als Akt der literarischen Emanzipation proklamieren. Der Kreis schließt sich in den 2014 publizierten Büchern Kibirovs, in denen als Folge der Ukraine-Krise das politische Zeitgeschehen ins Werk zurückkehrt. Die Intention, aktuelle gesellschaftliche Diskurse literarisch aufzugreifen und möglichst zu beeinflussen, eint das thematisch vielfältige Œuvre.

Ein zentrale Aufgabe der vorliegenden Untersuchung bestand darin, die thematische Vielfalt durch die Herausarbeitung von Leitideen zu ordnen und deren Abfolge und Transformationen zu verfolgen. Die chronologische Anordnung der Kapitel hat diese Entwicklung des Werkes, die parallel zu den gesellschaftlichen Veränderungen verlief, wie auch das Vorhandensein einzelner Schaffensperioden sichtbar gemacht, was als Grundlagen für fundierte Untersuchungen unverzichtbar ist. Einige der erstmals systematisch erfassten Werkphasen wurden weiter unterteilt (vgl. die Übersicht auf S. 57), anschließend für jede der chronologisch-thematischen Einheiten exemplarische Schlüsseltexte ausgewählt. Die Konzentration auf sowohl thematisch aussagekräftige wie auch analytisch fruchtbare Verstexte ermöglichte detaillierte Analysen, begrenzte den Umfang und sorgte für ein relatives Gleichgewicht zwischen den einzelnen Kapiteln der Arbeit. Der Untersuchungszeitraum reicht vom Ende der 1970er / Anfang der 80er Jahre bis zu dem 2009 herausgebrachten Buch *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки*. Die 2014 erschienenen neuen Gedichte wurden vergleichend berücksichtigt, die von 2015 zumindest bibliographisch verzeichnet.

Die oben bezeichnete Themensetzung lässt sich in der Retrospektive genauer spezifizieren: Kibirovs Reflexionen kreisen um die Frage nach den Werten, die die Gesellschaft als Ganzes sowie das konkrete Individuum prägen oder prägen sollten, und den Anteil der Literatur an diesem Ringen. In den ersten Büchern richtet sich dieser Wertediskurs zuerst kritisch auf sowjetische Ideologeme, deren innere Leere offengelegt und deren Abbau durch die Parodie befördert wird. Im Zentrum der Analyse standen die in *Общие места* und *Лирико-дидактические поэмы* dominierenden ‚Führertexte': die Dekonstruktion eines bekannten Textes der sog. Leniniana in *Когда был Ленин маленьким* sowie die parodistische Inszenierung einer offenkundig simulakren Führerbiographie in

Жизнь К. У. Черненко. Eingegangen wurde aber auch auf die Einordnung des eigenen Schaffens in zwei poetologischen Gedichten, die Soz-Art und Konzeptualismus nahestehen. Für den Konzeptualismus untypisch ist allerdings das Motto des ersten Buches, das aus der Ästhetiktheorie des Religionsphilosophen Vladimir Solov'ev stammt. Kibirov zitiert Solov'evs Definition von Komödie als einen spezifischen Darstellungsmodus, der auch auf Kibirovs eigene Gedichte zutrifft.

Während in den ersten beiden Büchern die „Komödien"-Perspektive dominiert, wechseln der Zyklus *Рождественские аллегории* (*Рождественская песнь квартиранта*) und die mehrteilige Montage *Сквозь прощальные слезы* zur Tragödie – oder zumindest zur Tragikomödie, denn ein gewisses Maß an Ironie bleibt. In den beiden, 1986 bzw. 1987 entstandenen, Texten wird noch vor dem eigentlichen Einsetzen von Glasnost' und Perestrojka (die in Kibirovs Gedichten kritisch als Fortführung sowjetischer Praktiken bewertet werden) die Frage nach der Zukunft der Gesellschaft gestellt sowie der Abschied von der sowjetischen Kulturformation vollzogen. Dabei schiebt sich insbesondere in *Рождественские аллегории* das Christentum als neues Wertesystem in den Vordergrund. Die Allegorien beschreiben das menschliche Scheitern von vier *homini sovietici* und scheinen am Ende ein erfülltes Privatleben auf der Basis des Evangeliums zu verheißen. Beide Werke legen den Schwerpunkt auf das emotionale Erleben durch die Leserschaft, was zu den textinternen Bezugnahmen auf die Gattung Tragödie passt, deren Wesen nach Aristoteles in der Einwirkung auf das Publikum durch „Mitleid und Furcht" gesehen wird. Sowohl *Рождественские аллегории* als auch *Сквозь прощальные слезы* haben sich dabei als narratologisch komplexe Texte erwiesen, die das klassische „lyrische" Sprechen aus der Ich-Perspektive hinter sich lassen und letztendlich kollektive Mentalitäten abbilden.

Die ersten beiden Bücher der 1988 explizit proklamierten zweiten Schaffensphase sind geprägt von einer neuen Positionsbestimmung des Dichters im veränderten literarischen Feld. Zwei programmatische expositorische Texte – das Vorwort zu *Стихи о любви* sowie der Versbrief an Michail Ajzenberg aus dem Buch *Сантименты* – reflektieren die aktuelle Position des ehemaligen *underground* und projektieren die zukünftige Richtung des eigenen Schreibens. Wie im Fall von Viktor Erofeevs bekannten Artikeln *Поминки по советской литературе* (publ. 1990) oder *Русские цветы зла* (publ. 1993) handelt es sich um Manifeste einer neuen Literatengeneration, allerdings auf die Dichtung bezogen und mit abweichenden Zielvorstellungen. Eine Dominante von Kibirovs Stellungnahmen ist die Polemik gegen die älteren sowjetische Autor/innen- und Publizist/innen, insbesondere gegen Andrej Voznesenskij. Kibirovs Manifeste negieren das sowjetische Literaturmodell, das von einer politisch-propagandistischen Funktion sowie einem Bildungsauftrag im Sinne der Partei ausging. Diese proklamierte Richtungsänderung verbindet sich nicht nur mit Referenzen auf Vladimir Nabokov (Emigration) und Osip Mandel'štam

(repressierte Literatur), sondern überraschenderweise auch mit Anleihen an die klassizistische Literatur des 18. Jahrhunderts. Gattungsvielvalt und bukolische Topoi verkörpern die erstrebte literarische Autonomie. *Мише Айзенбергу. Эпистола о стихотворстве* bezieht sich explizit auf Sumarokovs „Epistel über die Dichtkunst“ und vollzieht dessen Wende von der (politisch instrumentalisierten) Ode hin zu den übrigen Gattungen programmatisch in der Gegenwart nach. Ein dritter Schlüsseltext an der Wende zu den 1990er Jahren ist das Gedicht *К вопросу о романтизме*, das mit dem Konzept des ‚Romantischen‘ eine Verbindung zwischen Kibirovs Feindbildern der sowjetischen und der postsowjetischen Zeit herstellt.

Der in *К вопросу о романтизме* proklamierte Gegensatz zwischen einem romantisch-destruktiven Paradigma (романтизм) und einer positiv konnotierten ‚spießbürgerlichen‘ Kulturformation (мещанство) prägt auch die folgenden Bücher. Das spießbürgerliche Ideal wird in *Послание Ленке и другие сочинения* und *Парафразис* inhaltlich durch die autobiographische Narration über Liebe, Ehe und Vaterschaft motiviert. Es nimmt ein idyllisches Familienleben Gestalt an, das in einer von Krisen und (Überlebens-)Problemen gezeichneten Gegenwart Stabilität verspricht. Prägend für die gesamte zweite Schaffensphase ist der Wechsel des Chronotops – die Welt sowjetischer Diskurse wird von einem ländlichen Idyll abgelöst, das die postsowjetische Gegenwart mit Gattungen, Themen und Zitaten des „Goldenen Zeitalters“ kreuzt. In den Büchern der ersten beiden Drittel der 90er Jahre werden intertexutell v. a. Puškin und Deržavin als Verkörperungen des spießbürgerlichen Ideals inszeniert. Insbesondere Puškins historischer Roman *Капитанская дочка* scheint die eigene Gegenwart zu spiegeln: eine dramatische Umbruchsituation, in der die Familie als Zuflucht dient. Kibirovs Texte vereinnahmen Puškin als moralischen (andernorts auch: christlichen) Autor. Die Konstruktion Puškins als „Spießbürger“, die wohl aus Jurij Lotmans Schriftstellerbiographie stammt, verbindet sich sich allerdings mit der Interpretation als ironisch-freches, unernstes Genie in der Tradition von Terc / Sinjavskij. Steht *Послание Ленке и другие сочинения* im intertextuellen Schatten Puškins, handelt es sich bei *Парафразис* um Kibirovs Deržavin-Buch: Der Zyklus *Памяти Державина* benennt ihn als Bezugspunkt für die eigenen Reflexionen der *conditio humana*, das poetologische Gedicht *Молитва* rekurriert auf Deržavins Verbindung von hohem Inhalt und parodistisch-satirischer Variation, und natürlich schrieb er als erster über den eigenen ruralen Familienalltag. Fanden sich in Kibirovs ersten Büchern explizite Anknüpfungen an Soz-Art / Konzeptualismus, wird in der zweiten Schaffensphase die Abgrenzung betrieben. Ein Schlüsseltext sind die zwanzig Sonette an Tochter Saša, die sich gegen Brodskijs (postmoderne) Schreibweise richten, gegen Sorokin sowie die gesamte Literatur des Antiästhetischen und Amoralischen polemisieren. Sie verherrlichen die Tochter als Ausgangspunkt einer alternativen Poetik und Weltsicht. Spätestens hier reiht sich Kibirovs neosentimentalistisches Schreiben in den u. a. von Ellen Rutten beschriebenen Trend der „Neuen Aufrichtigkeit“ ein. An sei-

nem Beispiel lässt sich ihre These, das *New Sincerity* Teil des postmodernen Diskurses sei bzw. sich aus der Postmoderne heraus entwickle, verifizieren.

Das Buch *Интимная лирика* bricht 1997 mit der Ausmalung pseudobiographischer, idyllischer Welten und der positiven Inszenierung des Spießertums. Eine dritte Schaffensphase beginnt, in der spontane Stellungnahmen zu unterschiedlichsten Themen dominieren, die zu inhaltlich heterogenen Gedichtbänden kompiliert werden. Ein Leitthema ist die Verarbeitung neuer literarischer und intellektueller Trends. Diese expliziten Reflexionen verschiedener in den Bereich der Postmoderne gehörender Aspekte erlaubt es, die in der Forschung omnipräsente, aber nicht befriedigend gelöste Frage nach Kibirovs Verhältnis zur jüngsten literarischen Epoche und seiner (Nicht-)Postmodernizität aus einer anderen als der typologisch-vergleichenden Richtung anzugehen. Zu Kibirovs Auseinandersetzung mit dem Phänomen Postmoderne gehören erstens die poetischen Reaktionen auf in dieser Zeit aktiv rezipierte westliche (poststrukturalistische) Literaturtheorie, die sich insbesondere im Buch *Интимная лирика* finden. Dem Karnevalismus, der Kritik am Phallogozentrismus der europäischen Kultur (verbunden mit der Kritik am russischen Literaturzentrismus) sowie den poststrukturalistischen Theorien zum Umgang mit Literatur wird insgesamt ein bedrohliches Potential zugeschrieben. Breiten Raum im Werk nimmt zweitens die Infragestellung von Originalität und Authentizität ein – scheinbar wurde schon alles gesagt bzw. geschrieben –, was für Kibirov das eigentliche postmoderne Grundproblem darstellt und im eigenen Schaffen grundsätzlich berücksichtigt wird. Programmatisch wird diese Herausforderung im Buch *Amour, exil…* am Beispiel der Liebesdichtung angegangen. Aus dieser postmodernen Perspektive (wie lässt sich etwas Neues schreiben) wird drittens auch zur Literatur der europäischen Moderne Stellung genommen, die Antiästhetik und Amoral als neue Themen entdeckt und der Postmoderne sozusagen weitervererbt habe. Gedichte aus *Улица Островитянова* deuten in der kritischen Revision von Baudelaires *Fleurs du Mal* die moderne Literatur als Resultat künstlerischer Langeweile und einer pubertären Weltsicht. Dieser scheinbar nur auf innerliterarische Belange gerichteten Polemik wächst insofern eine gesellschaftliche Dimension zu, da von jeder Art von Literatur eine Wirkung auf die Leserschaft ausgehe,[1262] die folglich auch Schaden anrichten könne.

[1262] Vgl. entsprechende Interviewstatements von Kibirov aus den Jahren 2008–2010 „[…] никаких ненравоучительных книг не бывает. Любой автор навязывает читателю свою систему ценностей. Флобер не менее нравоучителен, чем дедушка Крылов.“ (Кочеткова, Наталья: Тимур Кибиров – Гениальный поэт Маяковский служил злу); „Любая литература чему-то учит, то есть навязывает смысл. Сорокин не менее моралистичен, чем дедушка Крылов.“ (Александров, Николай: Тимур Кибиров – «Отказ от внятного высказывания завел русскую поэзию в тупик»); „Мы живем в мире, который мы вычитали. Книги сформировали мир, в котором мы живем, сформировали нас, наши реакции, нашу систему ценностей. […] Поэтому вот эта позднеромантическая, ну или, может

In Kibirovs vierter Schaffensphase (2001–2009) treten an die Stelle unsystematischer Kollektionen allmählich wieder thematisch geschlossenere Gedichtbände. Schreibanlässe liefert häufig die internationale Kinder- sowie die ausländische Literatur. Insbesondere aus der englischen Literatur, die schon in früheren Texten sporadisch als Alternative zur sowjetischen Kulturformation und als literarische Wahlheimat figurierte, bezieht Kibirov im neuen Jahrtausend Vorbilder für die eigene Poetik und Legitimationen seiner literarisch-gesellschaftlichen Intentionen. Die Palette von Kibirovs „englischen" Dialogen ist umfangreich und bunt: Die sog. *nursery rhymes* und Lewis Carrolls Alice-Romane stehen für eine sprachspielerische und antididaktische Literatur. Sie werden als Vorbild des eigenen Schreibens entdeckt, das postmodernes Spiel mit Didaktik verknüpft. Alfred Edward Housmans Gedichtzyklus *A Shropshire Lad* inspirierte zu 63 Gedichtrepliken, die die „pessimistische Ideologie" der Vorlage überschreiben, aber auch auf Gemeinsamkeiten schließen lassen. Gemeinsam ist beiden Autoren z. B. die Bedeutung, die der Vermittlung von Emotionen zugeschrieben wird, und die Opposition zu den jeweiligen literarisch-literaturwissenschaftlichen Trends ihrer Zeit. Neben solchen punktuellen Dialogen mit einzelnen Autor/innen und Texten wird auch der englischen Literatur als Ganzes eine bestimmte Rolle zugewiesen. Kibirovs Werk durchzieht ein systematisch ausgebauter englisch-französischer Antagonismus. Die französische Literatur manifestiert sich dabei in der Regel in negativ konnotierten Phänomenen, während Repräsentationen des Englischen positiv gewertet werden. Insbesondere in den beiden *Баллады поэтического состязания* (*Кара-барас*, 2002–2005) wird diese konzeptuelle Gegnerschaft konkret fassbar. Als französisch eingeordnete nietzscheanische Positionen treffen auf ein mit Walter Scotts Ivanhoe verbundenes moralisch-christliches Wertesystem. Dieses Bild einer Traditionen und Werten verpflichteten englischen Literatur findet sich im Buch *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* (publ. 2009) fortgesetzt, das sich intertextuell auf Texte mit christlichem Inhalt von C. S. Lewis und v. a. Dorothy L. Sayers beruft. Kibirovs Wissen um diese christlichen Autor/innen, zu denen auch G. K. Chesterton hinzuzunehmen ist, geht wohl in nicht geringem Maße auf die Vermittlungstätigkeit der Übersetzerin und gläubigen Christin Natal'ja Trauberg zurück. Diese Präferenz verbindet Kibirov mit der aus dem sowjetischen religiösen *underground* hervorgegangenen christlich-liberalen Intelligenz. Die zahlreichen Bezugnahmen auf ausländische Prätexte und die ausgesprochene Liebe zur englischen Literatur ist insbesondere von den aktuell wieder aufgebrochenen politischen Konflikten, in denen erneut Bilder des frem-

быть, и не поздняя, но романтическая декадентская уверенность, что искусство, в частности, книги, «ничему не учат и никуда не ведут», как это сформулировал недавно Рубинштейн. Я не понимаю, откуда это. Потому что наш личный опыт, этому, безусловно, противоречит." (Костюков, Леонид; Кокусева, Татьяна: «Мы живем в мире, который мы вычитали».)

den und amoralischen Westens geprägt werden, bemerkenswert. Kibirovs konservative Plädoyers für Moral und Christentum setzen sich durch englische und explizit nicht-orthodoxe Bezüge von xenophob-antiwestlichen Diskursen ab. Russlands von Hassliebe geprägter Beziehung zu Europa und dem Entstehen von Ressentiments spürt der letzte in der Arbeit behandelte Verstext – *Лиро-эпическая поэма* – literarisch nach. Das metanarrational konstruierte Poem lässt den gutgemeinten Versuch seines lyrischen Helden, Russland an Charles Dickens genesen zu lassen, selbstironisch in der erzählten Welt scheitern.

Die in dieser komprimierten Zusammenfassung deutlich fassbaren konservativen Inhalte und Intentionen werden auch in Russland durchaus nicht von allen Kritiker/innen und Literaturwissenschaftler/innen begrüßt und geschätzt. Von postmodernen Klassikern wie Erofeev, Sorokin oder Pelevin kommenden (westlichen) Leserinnen und Lesern mögen sie wenig attraktiv erscheinen. Was Kibirovs Werk jedoch auszeichnet und lesenswert macht, ist die paradoxe Verbindung ideologisch zu nennender Positionen mit gegenläufigen postmodernen Strategien. Wie der Dichter in Interviews formuliert: Die altmodischen, ungeliebten Inhalte müssen so „verpackt“ werden, dass sie eine zeitgenössische Leserschaft ansprechen.[1263] Die Gegensätze Ernst und Spiel, Intention und Selbstrelativierung finden in den Gedichten zusammen. Auf der Ebene spezifischer Verfahren sind insbesondere die Karnevalisierung – die Verbindung von Hohem (Sakralem) und Niedrigem (Profanem) –, sowie die omnipräsente Intertextualität hervorzuheben. Dabei gilt v. a. die intertextuelle Dichte (центонность) als Markenzeichen. Sich mit Kibirovs Texten zu beschäftigen, ohne intertextuellen Verweisen nachzugehen, ist tatsächlich unmöglich. Die Text-Text-Bezüge erscheinen dabei meist als bewusst gesetzten intertextuellen Referenzen, die bestimmte Bedeutungen aufbauen und meist nicht auf eine Suspendierung der Instanz des Autors zielen.

Intertextualität stellt eine Konstante des Werks dar; dessen ungeachtet lässt sich eine Evolution der intertextuellen Thesauri und eine Veränderung ihrer Funktion (aus Produktions- wie Rezeptionsperspektive) feststellen. In der ersten Werkphase dominieren die Referenzen auf sowjetische Texte (im weiteren Sinne: Literatur, Musik, Film), die einer breiteren Leserschaft vertraut waren, auch wenn die intertextuellen Spuren für Kulturfremde und Nachgeborene nur mühsam nachvollziehbar sind. Die Bezugnahmen dienen im Frühwerk häufig der Parodie bzw. Dekonstruktion von ideologischen Inhalten, etwa der Entsakralisierung Lenins. In *Сквозь прощальные слезы* fügen sich die unzähligen Verweise zu Epochenporträts zusammen und schaffen eine Art kollektiven Erinnerungstext, wobei zeitgenössische Leserinnen und Leser die einzelnen Zitate quasi als Chor nachsprechen und die Sowjetkultur Revue passieren lassen

[1263] Siehe Kap. 7.3.1, Seite 306.

können. In den 1986 bis 1989 entstandenen Texten ist weiterhin die Präsenz von repressierten bzw. Emigrationsautoren (Nabokov, Mandel'štam) auffällig, die Leitfiguren der inoffiziellen Literatur darstellten und in der zweiten Hälfte der 80er in der Sowjetunion erstmals legal publiziert wurden.

Die in den Texten der zweiten Schaffensphase aufscheinenden Referenzen verlassen den sowjetischen Intertext-Kosmos. Ab *Стихи о любви* sind für einige Jahre Zitate und Topoi prägend, die aus der Literatur des „Goldenen Zeitalters" stammen. Wie die sowjetischen Allusionen sind diese Zitate und Anspielungen für durchschnittliche Leserinnen und Leser, die sich den Kanon in der Schule aneignen mussten, meist gut nachvollziehbar, allerdings richten sie sich stärker an ein literaturinteressiertes Publikum. Was ihre Funktion betrifft, so soll die Aktualisierung der vor-sowjetischen Klassik eine Basis für die Implementierung bestimmter Inhalte schaffen. Überhaupt ist das Plädoyer, das literarische Erbe zu bewahren bzw. wiederzuentdecken, ein im zitatreichen Werk deutlich erkennbares Anliegen. Insbesondere mit Puškin und Deržavin werden intensive Dialoge geführt; es werden systematisch verschiedene Aspekte ihres Schaffens herausgearbeitet und auf das eigene Schreiben projiziert.

In den Texten der dritten Schaffensphase sind die Referenzen hinsichtlich Herkunft und Thematik breit gestreut und oft unsystematisch. Sie sind teils leicht nachvollziehbar, teils überaus spezifisch. Punktuell werden über intertextuelle Dialoge (Baudelaire, Walter Scott, die englische Literatur) bestimmte Reflexionen angestoßen, die dann in späteren Büchern ausgearbeitet werden. Gesondert zu erwähnen ist das Buch *Amour, exil…*, das Intertextualität auf einer Meta-Ebene zum Thema macht und die Gattungstradition des Liebesgedichts in ihrer intertextuellen Breite ausarbeitet. Neben einzelnen Gedichten im Buch *Нотации* gehört in den Bereich der expliziten Verhandlung von Intertextualität auch das *Интимная лирика* abschließende Literaturverzeichnis.

In der vierten Schaffensphase – spätestens in *Шалтай-Болтай* – rücken Intertextfelder ins Zentrum, die vorher nur peripher auftraten. Neben der Kinder- ist es v. a. die englische Literatur, die Anreize zum Schreiben gibt und aus der die eigenen Positionen geschöpft werden. Die Dialoge sind von der vermuteten Leserschaft offenbar nur bedingt nachvollziehbar und werden daher stärker erläutert. Explizite Hilfestellung leisten beispielsweise Kibirovs Vorwort zu *На полях «A Shropshire Lad»* oder die überdimensionierte „Fußnote" in *Лиро-эпическая поэма*. Oft werden – wie in Schaffensphase 3 bei den mehrmaligen Verweisen auf Baudelaire / Cvetaeva im Buch *Улица Островитянова* – auch textintern Indizien gestreut: So geht dem Band *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* etwa ein als Motto vorangestelltes Gedicht von Dorothy L. Sayers samt Quellenangabe voran, das einen eindeutigen Bezug zu ihrem wenig bekannten Gedichtband herstellt.

Im Ganzen betrachtet setzen sich die in Kibirovs Werk aufscheinenden Prätexte zu einem Gesamtbild der russischen sowie der aus russsischer Perspektive betrachteten europäischen Literatur zusammen. Anders als bei den üblichen Konzeptualisierungen des literarischen Erbes – von Philologen erstellten Literaturgeschichten oder Lektürelisten – handelt es sich dabei um einen Entwurf eines Literaturproduzenten. Ein derartiger persönlicher Kanon berücksichtigt den (negativen oder positiven) Bezug zum eigenen Schreiben mit und spricht aus dieser intentionalen Perspektive Werturteile, die nicht selten von der literaturwissenschaftlichen *communis opinio* abweichen.

Im Rahmen dieses resümierenden Überblicks ist noch einmal danach zu fragen, welche grundsätzlichen Folgen die bei Kibirov zu beobachtende konsequente „Intertextualisierung" der Texte hat.[1264] In den Gedichten und insbesondere in Interviews ist davon die Rede, dass es sich um einen notwendigen Tribut an den Zeitgeist handle. Man könne als verständiger Autor heutzutage nicht ohne Berücksichtigung der reichen literarischen Tradition schreiben.[1265] Ähnlich lautet eine der Antworten, die Natal'ja Fateeva auf die Frage nach den Funktionen von Intertextualität gibt: Erst die Abgrenzung von dem schon Vorhandenen durch intertextuelle Referenz mache die Originalität und Innovation des Eigenen sichtbar.[1266] Bei Kibirov entsteht sogar der Eindruck, dass Intertextualität zu einem Motor der Textproduktion wird. Viele Gedichte erwachsen aus Text-Text-Bezügen und haben den Dialog mit sowjetischen Texten, Sumarokov, Mandel'štam, Puškin, Deržavin, Baudelaire etc. als Hauptinhalt. Zitate und Allusionen bieten dabei sowohl Ansatzpunkt für Parodie und Kritik als auch eine Legitimation der eigenen Positionen.

Das intertextuelle Rätselspiel führt natürlich auch zu einer Aktivierung der Leserschaft. Das literarische Vorwissen wird aktualisiert und das literarische Erbe vitalisiert. Wie Fateeva mit Verweis auf Borges formuliert, wird die literarische Tradition dabei von der Gegenwart aus in die Vergangenheit hineingeschrieben und neu gestaltet.[1267] Im Werk von Kibirov, das konzeptuelle Deutungen bestimmter Texte, Autorinnen und Autoren, Epochen sowie ganzer Nationalliteraturen konstruiert, ist dies in besonderem Maße der Fall.

[1264] Ein Spektrum allgemeiner Funktionen bei Fateeva: Фатеева, Н. А.: Интертекст в мире текстов, 16–39 [=Фатеева, Н. А.: Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе].

[1265] Vgl. das Interviewzitat in Kap. 2.3.4, S. 78.

[1266] Фатеева, Н. А.: Интертекст в мире текстов, 23; 38. Für Literatinnen und Literaten gilt somit der gleiche Anspruch wie für Literaturwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler.

[1267] Фатеева, Н. А.: Интертекст в мире текстов, 21.

Schließlich handelt es sich bei den Stellen, die auf andere Texte verweisen (Fateevas „textuellen Anomalien“[1268]), um die rätselhaftesten und bedeutungsoffensten Passagen der Texte. Ihr Verständnis hängt von dem individuellen Vorwissen und dem jeweiligen interpretativen Transfer auf den neuen Kontext ab. Nicht selten verästeln sich die Referenzen sogar, wobei sich – etwa bei den Nabokov-Carroll-Referenzen in *Двадцать сонетов к Саше Запоевой* – Bedeutungen ergeben können, die der Hauptintention der Texte potentiell entgegenlaufen. In den projektierten Gesellschaftsentwürfen lassen sich subversive Elemente auffinden, die die Eindimensionalität der eigenen Botschaft überwinden – sofern der Leser oder die Leserin nach solchen Relativierungen verlangt. Viele der herangezogenen Autoritäten sind fragwürdig: antididaktische Kinderliteratur trägt den Kulturpessimismus, Juvenilia einer englischen *Queen of Crime* die christliche Predigt, der späte Gogol’ soll als Vorbild dienen, etc. Dass Ideen und Positionen qua Zitat auf bestimmten Quellen zurückgeführt werden, führt laut Fateeva insgesamt zu einer Objektivierung, da neben der eigenen die Meinung anderer einbezogen wird.[1269] Die Objektivierung baut Distanz zum Gesagten auf und relativiert es, da es sich nur noch mittelbar um eigene Aussagen handelt. Um mit Umberto Eco zu sprechen – nicht ich sage, „ich liebe dich“, sondern ich zitiere nur (vgl. Kap. 7.3.1.). Man kann auch Bachtins Vorstellung von Dialog heranziehen, bei dem die fremde Rede dem *gebrochenen* Ausdruck der Intention des Autors dient (vgl. S. 28). Kibirovs literarische Texte unterscheiden sich hierdurch von seinen Interviews, die eindeutige Positionen formulieren.

Die Brechung monologischer Aussagen durch Intertextualität (und Karnevalisierung) lässt sich in den Kontext von Konzeptualismus und Postmoderne einordnen. Kibirov fand seine eigene Stimme in der Tat im Kontakt mit Rubinštejn und insbesondere Prigov, auch wenn gerade in den Interviews der 1990er Jahre die Unterschiede zu den früheren „Lehrern“ betont werden (vgl. Kap. 2.3.4). Dabei bewegt sich Kibirovs Denken, anders als bei Prigov, im recht traditionellen Rahmen der Literatur, die nicht hinterfragt oder suspendiert, sondern gepflegt und am Leben gehalten werden soll. Auch die nach 1988 zu beobachtende Hinwendung zur autobiographischen Narration sowie das Festhalten an traditionellen Autorkonzepten (weder имиджи noch мерцание, vgl. S. 74) unterscheiden sich. Es wird auch weder die Qualität des hergestellten literarischen Produkts als Kategorie abgelehnt, noch die emotionale Reaktion der Rezipient/innen als unerwünscht bezeichnet, etc. Für Kibirov selbst besteht der zentrale Unterschied zu den Konzeptualisten darin, dass Prigov die Wahrheitsansprüche aller Diskurse gleichermaßen relativiere, während er nach Existenzmöglichkeiten solcher Wahrheiten vor dem Hintergrund der Postmo-

[1268] Фатеева, Н. А.: Интертекст в мире текстов, 16; 19.
[1269] Ebd., 37.

derne suche. Auf diesen Punkt fokussiert auch ein Schlüsselinterview mit Šapoval, das um die Beziehung zu Prigov kreist und in die erweiterte Neuauflage eines Buchs mit Prigov-Interviews (2014) eingegangen ist. Kibirov erklärt hier:

> Я прошел очищение приговской иронией и понял, что у меня теперь два выхода: или принять идеологию Пригова, согласно которой нет абсолютного языка культуры, поэтому необходимо отказаться от потуг приблизиться к метафизическим вопросам и последним истинам, добиваясь пафоса, или же делать все это, но с учетом Пригова.[1270]

Hinsichtlich der Postmoderne finden sich in Gedichten und Interviews neben dem positiven Aufgreifen der unausweichlichen Intertextualität explizit v. a. Abgrenzungen. Die poststrukturalistische Kritik überkommener philosophisch-philologischer Grundannahmen gilt als Bedrohung der Literatur (vgl. Kap. 7.1). Die „falsch verstandene Postmoderne", die alle Wahrheiten in Frage stelle, zerstöre die Grundlagen der Zivilisation.[1271] Implizit weisen die in den Gedichten vertretenen Positionen jedoch immer ein Moment der Ambivalenz auf und die eigenen Metanarrative werden in Frage gestellt. Diese Tendenz zu nur partikular gültigen, „postmodernen" Wahrheiten zeigt sich deutlich an der Hochschätzung gerade solcher Autorinnen, Autoren und Texte, bei denen die Kombination von ernsten Intentionen und literarischem Spiel gesehen wird.

Kibirovs Reputation, d. h. seine Position im literarischen Feld und in der Literaturgeschichte, wurde über die Bezugspunkte Konzeptualismus und Postmoderne bestimmt. Daher wurden vor allem die Kontakte mit und Beziehungen zu Lev Rubinštejn und D. A. Prigov genauer untersucht. An vielen Stellen der Arbeit sind jedoch weitere Dichterinnen und Dichter sowie auch Künstler wie Semen Fajbisovič erwähnt, die als Bezugspunkte ebenfalls eine Rolle spielen. Sie werden namentlich genannt oder zitiert, einige der Verstexte sind an sie adressiert. Anhand der im Werk hinterlassenen Spuren dieses soziale Netz detaillierter und systematischer zu untersuchen und literarischen Wechselbeziehungen nachzugehen, wäre eine durchaus lohnenswerte Aufgabe. In vorliegendem Buch war allerdings die Beschränkung auf punktuelle Hinweise auf Michail Ajzenberg, Sergej Gandlevskie oder Igor' Pomerancev notwendig, wobei auch auf den Wechsel des Bekanntenkreises hingewiesen wurde, der Mitte der 1990er (zumindest im Werk) stattfand.

[1270] Кибиров, Тимур: «Пригов был блюстителем пристойности», 181.

[1271] Im Werk findet sich diese Problematik z. B. in dem in Kap. 8.4 analysierten Balladenwettstreit sowie weiteren Gedichten aus dem Buch *Кара-барас*, etwa in *Внеклассное чтение* und insbesondere in *К вопросу о релятивизме* (Кибиров, Тимур: Кара-барас, 7–10; 41–42).

Kibirov hat gegenwärtig den Status eines Klassikers der Gegenwartsdichtung erreicht. Aus dem literarischen Untergrund kommend, hat er in den 1990er Jahren stabile Publikationswege in den sog. dicken Literaturzeitschriften und bekannten Verlagen etabliert. Den Medien gilt Kibirov als relevante Figur, was sich in den häufigen Interviews für verschiedenste Zeitschriften, Zeitungen und Internet-Foren zeigt, die die Möglichkeit zur Bewerbung der neuesten Bücher und der Selbstausdeutung geben. Ellen Rutten umreißt diese Publikationskontexte mit den Formulierungen „eminent quality publishers" und „semi-conservative journals that had and have a high symbolical status in Soviet and post-Soviet Russia".[1272] Die Interaktion innerhalb der Literaturszene hat für Kibirov eher geringe Bedeutung.[1273] Tatsächlich finden sich Kibirovs Texte aktuell nicht in den innovativsten, experimentellsten Segmenten des literarischen Feldes (kleinen Poesieverlagen und auf neue Namen setzenden Zeitschriften), man sieht den Dichter selten auf literarischen Abenden anderer Autoren. Die Vernetzung mit einflussreichen Autoritäten der jüngeren Generation ist eher schwach. Symptomatisch erscheinen seine Gedichte nicht im Umfeld von Dmitrij Kuz'mins Projekten oder in Zeitschrift / Verlag *NLO*, was im Vergleich mit ihm in den 1980er Jahren nahestehenden Autoren wie Prigov, Rubinštejn oder Gandlevskij auffällt. Kibirov, der 2015 das 60. Lebensjahr erreicht hat, scheint das Schicksal solcher Autorinnen und Autoren zu teilen, deren frühere Texte große Resonanz fanden, während das spätere Werk von Kritik und Publikum weniger oder erst nachträglich geschätzt wird.[1274]

Kibirovs literarische Sinnsuchen im neuen Jahrtausend sollten jedoch nicht weniger von Interesse sein als die Demontagen des Sowjetischen, die die frühen Erfolge bescherten, oder die als Forschungsthema populären Puškin-Dialoge aus den 90ern. Gerade vor dem Hintergrund der jüngeren gesellschaftlichen Entwicklungen verdient der aus der Postmoderne stammende Prediger des Spießbürger- und Christentums Aufmerksamkeit. In gänzlich neue Bereiche streben Kibirovs aktuelle Experimente an der Schnittstelle zu anderen Gattungen: der Roman *Лада, или Радость* oder die genreüberschreitenden, sogar die Musik miteinbeziehenden Texte der 2010er Jahre. 2017 druckte die Literaturzeitschrift *Znamja* einen zweiten Roman, *Генерал и его семья.* Offenbar befinden sich Gedichte aktuell nicht mehr im Zentrum von Kibirovs schriftstellerischen Aktivitäten.

[1272] Rutten, Ellen: Strategic Sentiments, 208.

[1273] Vgl. ebd., 207.

[1274] Майофис, Мария: Пригов и Державин. Поэт после прижизненной канонизациий. // Неканонический классик. Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007). Сборник статей и материалов. Под ред. Е. Добренко и др. М.: НЛО 2010. 281–304 nimmt diese These als Basis für einen Vergleich Prigovs und Deržavins.

Vorliegende Arbeit beinhaltet weiterhin den Appell, die Textgrundlage der Kibirov-Forschung zu erweitern. Man sollte sich nicht allein auf die bequem zugänglichen *Vremja*-Ausgaben von 2001, 2005 und 2009 beschränken, die charakteristische Lücken aufweisen und die Texte recht einfallslos aneinanderreihen. In vielen Fällen fördert die Einbeziehungen weiterer Publikationen mitsamt ihrer spezifischen Kontexte faszinierendes Material zu Tage. In vorliegender Arbeit kamen auf diese Weise hinzu: ein dritter Černenko-Text, das ursprüngliche Vorwort zum Buch *Стихи о любви*, die Illustrationen von Rezo Gabriadze und Aleksandr Florenskij. Gerade für die in den 1980er und frühen 1990er Jahren verfassten Texte sind Erstausgaben, Kompilationen, Veröffentlichungen als Samizdat, in Zeitschriften und sogar Zeitungen interessantes Material. Neben abweichenden Textversionen, alternativen Textkombinationen, Illustrationen sowie der gesamten „materiellen" Gestaltung finden sich hier auch apokryphe Werke, die in späteren Editionen fehlen. Die Publikationsgeschichte erklärt auch gewisse Anachronismen in der Rezeption, da einige Texte erst mit großer Verspätung erschienen. Aufschlussreiche Quellen, die – ähnlich wie im Fall von Brodskij oder Prigov – gesammelt und archiviert werden sollten, sind ebenfalls Kibirovs Interviews. Im vorliegenden Buch wurden sie über umfangreiche Zitate zumindest punktuell dokumentiert.

Am Ende der Arbeit darf, ungeachtet des Strebens nach wissenschaftlicher Objektivität und Distanz, auch der subjektive Wunsch eingestanden werden, die Beschäftigung mit Gegenwartsliteratur ein Stück in Richtung Dichtung zu lenken und einen weiteren Klassiker zu erschließen. Ohne unkritisch die Kanonisierung des eigenen Themas betreiben zu wollen, steht hinter einer Monographie zu einem zeitgenössischen Autor oder einer Autorin per se das Votum, das er / sie eine stärkere wissenschaftliche Rezeption inner- und außerhalb der Heimatkultur verdient. Ob allerdings die Möglichkeit besteht, Kibirov einem breiteren, nicht-russischsprachigen *Lese*publikum nahezubringen, ist zu bezweifeln: Die Dichte an kulturspezifischen intertextuellen Referenzen erschwert Kulturfremden den Zugang und macht gerade die besten Texte unübersetzbar.

РЕЗЮМЕ (НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ)

Борьба за ценности в переломное время. Эволюция поэтического творчества Тимура Кибирова в 1979–2009 гг.

В данной книге исследуется художественное осмысление общественно-культурных процессов, происходивших в поздне- и постсоветской России, в поэтическом творчестве Тимура Кибирова. Общественная тематика заметна не только в его ранних текстах (1980 гг.), благодаря которым «неподцензурный» поэт стал достаточно известным в конце перестройки. Связь с социумом присутствует также в более поздних стихотворениях, которые знаменуют собой обретение автономности от сверхполитизированной, «гражданской» литературы перестроечного периода. Опубликованные в 2014 г. книги Кибирова завершают эволюционный цикл, и актуальные политические события возвращаются в его творчество. Устойчивый интерес к социальной проблематике вновь преломляется в художественных текстах и объединяет произведения разной тематической направленности.

Центральными задачами исследования являлось упорядочение этого многообразия и отслеживание эволюции и трансформаций выбранного поэтического дискурса в разные периоды творчества Кибирова. Линейная хронология глав демонстрирует литературную эволюцию, происходящую на фоне общественных перемен (см. обзор на странице 57). Поступенчато рассматриваются ключевые тексты поэта всех периодов творчества. Выборка примеров, наиболее содержательных для анализа, позволила провести не только тщательное исследование, но и при этом ограничить объём, а также создать равновесие между частями монографии. Временные рамки изысканий начинаются текстами Кибирова конца 70 – начала 80 гг. XX в. и заканчиваются изданным в 2009 г. сборником *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки*. Его более поздняя книга стихов 2014 г. учитывалась в сравнительном ключе, но уже не являлась предметом анализа.

Вышеупомянутую «общественную» тему, определившую интерес к творчеству именно Кибирова, можно сформулировать несколько точнее: поэтические размышления Кибирова вращаются вокруг вопроса, какие системы ценностей (какие «идеологии») влияют или должны влиять на общество и на индивидуума и какую роль при этом играет литература. В первых книгах стихов поэтическая «борьба за ценности» реализуется прежде всего в деконструкции советских идеологем, механизмы которых обнажаются и демонтируются. Особенное внимание в работе уделяется двум текстам «о вождях», занимающих особое место в книгах *Общие места* и *Лирико-дидактические поэмы*: деконструкции известного текста

«детской ленинианы» в цикле *Когда был Ленин маленьким* и пародийной инсценировке биографии-симулякра в *Жизнь К. У. Черненко*. Рассматривается также и позиционирование собственного творчества в двух поэтологических стихотворениях, которые по ряду своих аспектов близки идеям соц-арта и концептуализма. Нетипичным для концептуализма остается эпиграф к первой книге стихотворений Кибирова, отсылающей к эстетической теории религиозного философа Владимира Соловьева. Цитируется соловьевское определение комедии как специфического модуса отражения реальности, которое можно перенести и на творчество самого Кибирова.

В то время как в вышеупомянутых двух книгах доминирует «комедийная» перспектива, цикл *Рождественские аллегории* (*Рождественская песнь квартиранта*) и многочастный монтаж *Сквозь прощальные слезы* переходят к трагедии – или, по крайней мере, к трагикомедии, поскольку в них все еще заметно некое ироническое начало. В текстах слышен вопрос о будущем общества и происходит прощание с советской культурой. Произведения датируются 1986 и 1987 гг., т.е. еще до начала гласности и Перестройки, которые в кибировских текстах того времени оцениваются как продолжение советских традиций – критически. Особенно в цикле *Рождественские аллегории* тематизируется, и даже предлагается как новая система ценностей, христианство. Аллегории отражают жизнь четырех потерпевших провал *homini sovietici* и, кажется, обещают более счастливую частную, повседневную жизнь по евангельским заповедям. Как *Рождественские аллегории,* так и *Сквозь прощальные слезы* стремятся затронуть эмоциональные струны читателя. Этой интенции соответствуют внутритекстовые ссылки на жанр трагедии, суть которого, по Аристотелю, состоит в воздействии на публику вызыванием «сострадания и страха». Оба произведения представляют собой тексты со сложной организацией субъекта, выходящей далеко за привычные рамки «лирического героя» («lyrisches Ich»). Они отражают, наряду с частными переживаниями, и коллективную ментальность.

Книги *Стихи о любви* (1988) и *Сантименты* (1989), с которых начинается второй творческий период, пишутся под знаком определения нового места поэта и поэзии в изменившемся поле литературы. Два программных текста-экспозиций Кибирова – авторское предисловие к книге *Стихи о любви* и послание Михайлу Айзенбергу в сборнике *Сантименты* – обсуждают положение тогдашнего андеграунда, а также проектирует будущее направление творчества самого автора. Как и в случае с известными статьями Виктора Ерофеева *Поминки по советской литературе* (опубл. 1990) и *Русские цветы зла* (опубл. 1993), тексты Кибирова представляют собой манифесты нового литературного поколения. Однако, в отличие от ерофеевской полемики, они относятся к поэзии и предлагают другие авторитеты и цели творчества. Как Ерофеев, Кибиров полемизирует с официальными советскими литераторами, особенно с Андреем Вознесенским. Поэтиче-

ские манифесты Кибирова отрицают советскую модель литературы, исходящую из гражданско-пропагандистской функции словесности и задач «политпросвещения» согласно линии партии. Провозглашенное изменение направления собственного творчества сопровождается не только ссылками на Владимира Набокова (эмиграция) и Осипа Мандельштама (репрессированная литература), но и интертекстуальным обращением к классицизму XVIII в. Жанровое многообразие и буколические мотивы воплощают автономность литературы, к которой поэт стремится в конце 80 гг. Произведение *Мише Айзенбергу. Эпистола о стихотворстве* отсылает к одноименному посланию Сумарокова и как бы повторяет его переход от политически инструментализированной оды к другим жанрам на фоне современных обстоятельств. Третьим ключевым текстом Кибирова на переходе к 90 гг. XX в. является стихотворение *К вопросу о романтизме*. Концепция «романтизма» понимается широко – она соединяет несколько кибировских образов врага как советского, так и постсоветского времени.

Этот сконструированный антагонизм между «деструктивной» парадигмой «романтизма» и культурной формацией «мещанства», коннотированной положительно, появляется не только в стихотворении *К вопросу о романтизме*, но и в последующих книгах. В сборниках *Послание Ленке и другие сочинения* (1990) и *Парафразис* (1992–1996) мещанский идеал развивается и легитимируется как бы автобиографическим рассказом о любви, браке и отцовстве. Создается образ семейной идиллии, обещающей некую стабильность в противовес социально-политическим кризисам и проблемам выживания 90 гг. В целом можно сказать, что во второй период творчества меняется хронотоп – от мира советских дискурсов к деревенской идиллии, которая совмещает постсоветскую современность с жанрами, темами и цитатами «Золотого века». В книгах стихов первой трети 90 гг. XX в. воплощением мещанского идеала являются писатели-предшественники А. С. Пушкин и Г. Р. Державин. Для интертекстуального размышления о современности используется в особенности исторический роман Пушкина *Капитанская дочка*. Кибировские тексты толкуют Пушкина как моралистического, а в некоторых местах даже христианского, писателя. Однако, образ Пушкина-мещанина, который родом, похоже, из книги Лотмана, парадоксально соединяется с образом веселого, дерзкого гения в традиции Терца-Синявского. В то время как книга *Послание Ленке и другие сочинения* находтся в поле интертекстуального влияния Пушкина, *Парафразис* является «державинской» книгой Кибирова: цикл *Памяти Державина* называет именно его как точку отчета; поэтологическое стихотворение *Молитва* обращается к державинскому соединению высокой темы и пародийно-сатирической трактовки; и не кто иной, как Державин впервые писал о деревенском семейном быте. Вместо приближения к эстетике соц-арта и концептуализма, которые обнаруживаются в книгах первого периода творчества, здесь происходит явное размежевание с авторами

постмодернизма. Первым ключевым текстом в споре с постмодернистами являются двадцать кибировских сонетов к дочери Саше. Сонетный цикл полемизирует с (постмодернистской) поэтикой Бродского, с Сорокиным и всей «литературой антиэстетического и аморального». Он прославляет ребенка как причину выработки альтернативной поэтики и мировоззрения. *Двадцать сонетов к Саше Запоевой* позволяют окончательно описать поэтику Кибирова в рамках направления «New Sincerity». Пример Кибирова подтверждает тезис Эллен Руттен, что «новая искренность» является частью постмодернистского дискурса и развилась из самого постмодернизма.

В 1997 г. книга *Интимная лирика* прекращает кибировскую конструкцию автобиографической идиллии и восхваление мещанства. Наступает третий период творчества, в котором доминируют спонтанные высказывания на самые разные темы, образующие гетерогенные поэтические сборники, которые едва ли можно назвать целостными. Одним из дискурсов, проходящих красной нитью, является комментирование новых литературных и интеллектуальных трендов. Стихотворения тематизируют разные аспекты, принадлежащие к широкому комплексу постмодернизма. Вопрос об отношении Кибирова с этой литературной парадигмой (эпохой) затрагивается во многих исследованиях его творчества, но в большинстве случаев без убедительных результатов. В данном исследовании вместо обычного вопроса «является ли поэт постмодернистом или нет», спрашивается, какие аспекты этого сложного, многопланового феномена обсуждаются в кибировском творчестве, каким образом и с какой оценкой.

К творческим размышлениям Кибирова о разных аспектах постмодернизма принадлежат, во-первых, поэтические реакции на западные (постструктуралистские) теории, которые в то время активно реципировались. Книга *Интимная лирика* содержит довольно много стихотворений с подобным содержанием. В них карнавализму, критике фаллоцентризма европейской культуры (соединяющийся с критикой русского литературоцентризма) и постструктуралистским практикам чтения приписывается угрожающий потенциал. Во-вторых, много места отведено сомнениям в возможности инноваций и в искренности поэтического высказывания. Кажется, все уже сказано и написано. Именно этот комплекс представляет в истолковании Кибирова собственно постмодернистский вызов. Эта «проблема вторичности» обсуждается на программном уровне в книге *Amour, exil*... на примере любовной лирики. Постмодернистские сомнения в возможности нового высказывания влияют также на кибировское понимание литературы европейского модернизма. Модернизм открыл антиэстетику и аморальность как тематические инновации и якобы передал их в наследство постмодернизму. Критически пересматривая *Цветы зла* Бодлера, стихотворения из книги *Улица Островитянова* истолковывают литературу модернизма как результат творческой скуки и подросткового мировоззрения. Эта полемика, обращенная, кажется, к чисто внутрилитературным

делам, обретает некое общественное измерение, так как, согласно Кибирову, любая литература влияет на читателя и, тем самым, может и навредить.

В четвертом периоде творчества (2002–2009) на место мало систематизированных сборников опять выходят книги с более выраженной композицией. Катализатором творческого процесса зачастую является зарубежная, особенно английская литература. Поэт обращается к многочисленным интертекстуальным мотивам, как бы легитимирующим собственные литературно-общественные идеи. Диапазон такого рода английских диалогов Кибирова широк: Англия уже в более ранних произведениях, прежде всего в стихотворении *Русская песня. Пролог* (*Сантименты*), выступала как альтернатива советской культуре и как вторая литературная родина. В книге *Шалтай-Болтай* (2002) так называемые *nursery rhymes* и романы Льюиса Кэрролла о приключениях Алисы репрезентируют литературу языковой игры и отрицания прямого дидактизма. Они дают образцы для собственного творчества, связывающего постмодернистскую игру с борьбой за ценностные ориентиры. Книга Альфреда Эдварда Хаусмана *A Shropshire Lad* вызвала в ответ 63 стихотворения Кибирова, заменивших «пессимистическую идеологию» оригинала. Диалог с Хаусманом также обращает внимание на сходство между литературными установками поэтов: оба считают, например, что одной из главных задач поэзии является пробуждение эмоций и оба находятся в оппозиции к литературным и литературоведческим трендам своего времени. Кроме точечных диалогов с отдельными авторами и текстами, английская литература как таковая выполняет в творчестве Кибирова определенную роль. Наблюдается некий систематически конструируемый англо-французский антагонизм. В то время как французская литература принимает вид отрицательно коннотированного феномена, репрезентанты всего английского оцениваются положительно. Эта концептуальная конфронтация проявляется с особой наглядностью в двух *Балладах поэтического состязания* (*Кара-барас*, 2002–2005). Образ английской литературы, которая обязана традициям и христианским ценностям, повторяется в сборнике стихов *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* (опубл. 2009). Книга отсылает к текстам с христианским содержанием, написанным Клайвом Стейплзом Льюисом и Дороти Л. Сэйерс. Знакомство поэта с писателями-апологетами веры, к которым можно добавить часто упоминаемого Кибировым Гилберта Кита Честертона, состоялось, не в последнюю очередь, благодаря посредничеству известной переводчицы Натальи Трауберг. Эти предпочтения сближают Кибирова с христианской либеральной интеллигенцией родом из советского религиозного андеграунда. На фоне сегодняшних политических конфликтов, когда в России снова транслируются образы чужого и аморального «Запада», многочисленные интертекстуальные ссылки на произведения зарубежной литературы и заметное пристрастие к английским авторам бросаются в глаза. Консерваторские проповеди Кибирова в пользу нравственных ориентиров

и христианских ценностей своими английскими и сознательно неправославными ссылками отличаются от привычных антизападных дискурсов. Последний текст, рассмотренный в данном исследовании, – *Лиро-эпическая поэма* – трактует амбивалентное отношение любви и ненависти к Европе и механизм возникновения рессентиментов в литературной обработке. Метанарративная поэма с заметной иронией повествует о попытке лирического героя излечить Россию от бед с помощью Чарльза Диккенса, не удавшейся в силу конфронтации с реальностью рассказываемого мира.

Консервативная позиция Кибирова, наглядно показанная в данном обзоре эволюции его творчества, разделяется далеко не всеми критиками и литературоведами в России или за рубежом. Читателям, знакомящихся с его поэзией после чтения таких классиков постмодернизма, как Виктор Ерофеев, Владимир Сорокин или Виктор Пелевин, она может показаться малопривлекательной. Однако тексты Кибирова выделяются на общем фоне и заслуживают филологический интерес своей парадоксальной комбинацией взглядов, которые можно назвать «идеологическими», и противоположных постмодернистских стратегий. Как сказал сам поэт в одном интервью: старомодное, едва соответствующее современным вкусам содержание должно «упаковываться», чтобы привлекать читателей. В творчестве Кибирова сочетаются такие противоположности, как серьезность и игра, интенциональность и амбивалентность. На уровне приемов четко выделяются карнавализация – совмещение высокого (сакрального) и низкого (профанного), а также вездесущая интертекстуальность. Именно плотное сплетение цитат и аллюзий («центонность») считается фирменным знаком Кибирова. Исследовать его творчество, игнорируя интертекстуальные отсылки, невозможно. Выясняется, что межтекстуальные отношении в большинстве произведений являются сознательными намеками. В отличие от известной модели Кристевой и Барта, они не целятся на устранение «автора».

Интертекстуальность представляет собой константу кибировского творчества; тем не менее, наблюдается эволюция «интертекстуальных словарей» и изменение их функции и функционирования. В первом творческом периоде (1979–1987) доминируют отсылки к советским текстам в широком смысле слова: литературе, музыке, фильмам. Они были знакомы широкой публике и легко узнавались, хотя более молодое поколение и зарубежные читатели, для которых советский контекст не является «своим», нередко могут уловить интертекстуальные следы лишь после некоторых усилий. В раннем творчестве отсылки часто служат для пародирования-деконструкции идеологических дискурсов, например, десакрализации образа Ленина. Поэтический монтаж *Сквозь прощальные слезы* сплетает многочисленные цитаты и аллюзии в портреты эпох советской истории и создает своего рода архив коллективной памяти. Читая произведение, то-

гдашние читатели проходили по известным текстам и могли осмыслять советскую, уходящую в прошлое, культуру. В текстах, написанных в период 1986–1989 гг., выделяются частые отсылки к эмигрированным или репрессированным авторам (Набокову, Мандельштаму). Ставшие ключевыми фигурами неофициальной литературы, именно они во второй половине 80 гг. впервые опубликовались в советской печати.

Во второй период творчества (1988–1996) цитаты и аллюзии реже отсылают к советским текстам. Начиная с книги *Стихи о любви* в течение нескольких лет наблюдается множество цитат и мотивов, принадлежащих к литературе «Золотого века» (от классицизма до Пушкина). Так же, как и советские аллюзии, эти ссылки хорошо понимаются «среднестатистическим читателем», проходившим эти произведения в школе. Тем не менее, они адресуются публике с более глубокими литературными интересами. Что касается их функции в произведениях Кибирова, то актуализация классиков «Золотого века» создает основу для внедрения определенной идейной системы. В целом, произведения того время включают в себя призыв сохранить и открыть вновь литературное наследие XVIII и XIX вв. Особенно активные диалоги ведутся с Пушкиным и Державиным, разные аспекты творчества которых проецируются на поэзию Кибирова.

Определить в стихотворениях третьего периода (1997–2001) самый важный по происхождению и тематике интертекстуальный слой трудно – кажется, в них уже нет прежней систематичности. Цитаты и аллюзии частично легко обнаруживаются и понимаются, частично же являются довольно специфическими. С отдельных отсылок к Чарльзу Бодлеру, Вальтеру Скотту, английской литературе в целом, начинаются тематические нити, продолжающиеся в более поздних книгах. Особое внимание заслуживает книга *Amour, exil…*, которая трактует интертекстуальность на метауровне и показывает диапазон жанровой традиции любовной лирики. К текстам, которые обсуждают интертекстуальность как проблему и прием, принадлежат некоторые стихотворения из книги *Нотации,* а также *Список иллюстраций*, заканчивающий сборник *Интимная лирика.*

В четвертый период творчества (2002–2009) – самое позднее в книге *Шалтай-Болтай* – в центр перемещаются интертекстуальные поля, которые раньше появлялись только на периферии. Кроме детской, это, прежде всего, английская литература, которая дает импульс к стихосложению и создает интертекстуальный фон для собственных стихотворений. Эти диалоги часто сопровождаются дополнительными объяснениями, словно поэт предполагает, что иначе они будут непонятны читателям. Эксплицитную помощь оказывают, например, предисловие «от автора» к книге *На полях «A Shropshire Lad»*, знакомящее с малоизвестным А. Э. Хаусманом, или сверхдлинная «сноска» в *Лиро-эпической поэме*, рассказывающая об идее смотреть на Россию XIX в. не глазами Гоголя, а глазами Диккенса. Как в случае пересекающихся ссылок на Бодлера / Цветаеву в книге *Улица Ост-*

ровитянова (третий период творчества), некоторые стихотворения содержат предельно явные «улики». Книга *Греко- и римско-кафолические песенки и потешки* начинается, например, со стихотворения Дороти Л. Сэйерс, выбранного в качестве эпиграфа. Точное указание автора и книги создает легко обнаруживаемую связь с относительно малоизвестным поэтическим творчеством Сэйерс.

Многочисленные цитаты и аллюзии, присутствующие в творчестве Кибирова, формируют целостную картину русской, а также зарубежной, литературы. В отличие от обычной концептуализации литературного наследия – обзоров по истории литературы, составленных филологами, или списков обязательных к прочтению книг – они создают эскиз с точки зрения производителя литературы, т.е. писателя и поэта. Такого рода частный канон принимает во внимание отношение (отрицательное или положительное) цитированных текстов и авторов к собственному творчеству и задает оценки на фоне литературных интенций самого поэта. Специфическое толкование фактов литературной истории неоднократно отклоняется от взглядов и оценок литературоведов.

В рамках резюме стоит задаться также вопросом, какие последствия имеет изощренное «интертекстуализирование», наблюдаемое в творчестве Кибирова. И в стихотворениях, и в интервью поэта речь идет о том, что оно отдает дань современным стандартам. «Вменяемый» автор, дескать, уже не может писать, не обращая внимание на богатую литературную традицию. Похожий ответ предлагает Наталья Фатеева в посвященным интертекстуальности исследованиях: путем отграничения от уже существующих текстов показывается инновативность собственного творчества.[1275] У Кибирова, похоже, интертекстуальность является двигателем производства текста. Многие произведения развиваются на основе диалога с советскими текстами, Сумароковым, Мандельштамом, Пушкиным, Державиным, Бодлером и т.д., и именно это общение с предшественниками становится основным содержанием. Цитаты и аллюзии представляют собой исходные точки для пародирования и критики, но они также служат для легитимации собственных взглядов посредством «авторитетов».

Игра в узнавание отсылок также активирует читателей. Имеющиеся знания актуализируется и литературное наследие обретает новую жизнь. При этом, как пишет Фатеева, ссылаясь на Борхеса, литературная традиция пишется как бы из современности в прошлое и принимает новые формы.[1276] Эти наблюдения кажутся совершенно верными по отношению к кибировскому творчеству, в котором конструируются своеобразные

[1275] Фатеева, Н. А.: Интертекст в мире текстов, 23; 38.

[1276] Фатеева, Н. А.: Интертекст в мире текстов, 21.

интерпретации произведений, авторов, эпох и национальных литератур.

Наконец, места в тексте, отсылающие к другим текстам («текстуальные аномалии»[1277]), являются семантически наиболее неопределенными и «открытыми» пассажами произведений. Их понимание зависит от имеющихся знаний каждого читателя и индивидуальной семантической проекции на новый контекст. Зачастую ссылки разветвляются, при этом могут возникать значения, потенциально расходящиеся с главными интенциями текста. В качестве примера можно указать аллюзии на педофильную тематику, связанную с именами Набокова и Кэрролла, в цикле *Двадцать сонетов к Саше Запоевой*. В литературных проектах консерватора Кибирова обнаруживаются субверсивные элементы, которые преодолевают односторонность литературной миссии – если читатель в них нуждается. Многие из привлеченных авторитетов оказываются сомнительными: антидидактическая детская литература транслирует пессимизм относительно будущего культуры, «незрелые» стихи английской «королевы детективов» служат образцом для христианской проповеди, поздний Гоголь привлекается в качестве образца, и т.д. По мнению Фатеевой, цитирование приводит к объективации сказанного:[1278] рядом с собственным мнением обращается внимание на мнение других. Цитата также создает дистанцию по отношению к сказанному и, тем самым, ведет к релятивизации. Заимствованные взгляды и высказывания другого являются только частично своими собственными. Говоря словами известной иллюстрации сути постмодернизма Умберто Эко – не я говорю «я люблю тебя», я только цитирую. Можно упомянуть и концепт «диалога» Михаила Бахтина, в котором чужая речь служит *преломленным* выражением взглядов «автора» (в современной терминологии более подходящим термином тут является «повествователь»). Именно этим художественные произведения Кибирова отличаются от его интервью, выражающих однозначные суждения.

Преломление монологических высказываний интертекстуальностью, безусловно, можно считать приемом, типичным для концептуализма и постмодернизма. Кибиров приобрел собственный голос в контакте с «отцами концептуализма» Львом Рубинштейном и Д. А. Приговым, несмотря на то, что поэт в своих интервью, начиная с 1990-х гг., подчеркивает собственное отличие от «учителей». В противоположность Пригову, художественные взгляды Кибирова держатся в довольно традиционных рамках литературы. Существование литературы ни ставится под вопрос, ни упраздняется, а наоборот, поддерживается и утверждается. Обращение к автобиографическому рассказу и к традиционным концептам авторства, наблюдаемым после 1988 г., также не «вписывается» в концептуализм. Не

[1277] Фатеева, Н. А.: Интертекст в мире текстов, 16; 19.

[1278] Фатеева, Н. А.: Интертекст в мире текстов, 37.

практикуются ни приговская смена имиджей, ни его прием «мерцания». Категория «качества» созданного литературного продукта не отрицается, и эмоциональная реакция читателя-реципиента не является нежелательной. По мнению Кибирова принципиальная разница между своим и приговским творчеством состоит в том, что тот отрицает претензии всех дискурсов на правду, тогда как сам Кибиров ищет на фоне постмодернизма возможности, при которых эти дискурсы могут существовать. На роль Пригова, как важного вызова современной литературы, указывает, например, интервью, опубликованное в 2014 г. Здесь Кибиров объясняет:

> Я прошел очищение приговской иронией и понял, что у меня теперь два выхода: или принять идеологию Пригова, согласно которой нет абсолютного языка культуры, поэтому необходимо отказаться от потуг приблизиться к метафизическим вопросам и последним истинам, добиваясь пафоса, или же делать все это, но с учетом Пригова.[1279]

Относительно постмодернизма, в поэтических произведениях и интервью Кибирова наблюдаются, наряду с присвоением идеи неизбежной интертекстуальности, эксплицитные отграничения от других аспектов, также связанных с постмодернизмом. Постструктуралистская критика базовых идей философии и филологии, например, трактуется в качестве угрозы литературы. «Неправильно понятый постмодернизм», деконструирующий все традиционные истины, по мнению поэта, угрожает основам цивилизации. Однако защищаемые в кибировских стихотворениях позиции имплицитно включают в себя некий момент амбивалентности. Тексты как бы сомневаются в своих метанарративах. Это стремление к только частично действующим истинам проявляется, среди прочего, в пристрастии именно таких авторов и текстов, в которых можно обнаружить смещение серьезных интенций и литературной игры.

В данном исследовании «репутация» Кибирова, т.е. его положение на современном поле литературы, а также в истории литературы, определяется относительно координат концептуализма и постмодернизма. Рассматривается, прежде всего, отношение к Льву Рубинштейну и Д. А. Пригову. Но упоминаются также и другие поэты (и художники – такие, как Семен Файбисович), которые являлись и являются не менее важными контактами. Их имена называются в стихотворениях, они цитируются, некоторые из произведений адресуются им. Стоило бы рассмотреть эту литературно-социальную сеть и следы, оставленные в творчестве, более подробно. В данной же книге было необходимо ограничиться некоторыми намеками на таких поэтов, как Михаил Айзенберг, Сергей Гандлевский или Игорь Померанцев. Также учитывалась смена «своего» круга друзей и знакомых, отразившаяся в текстах середины 90-х гг. XX в.

[1279] Кибиров, Тимур: «Пригов был блюстителем пристойности», 181.

Сегодня Кибиров достиг статуса «современного классика». Родом из литературного андеграунда, поэт в постсоветское время начал регулярно печататься в литературных журналах и издательствах с хорошим реноме. Для СМИ поэт является значимой фигурой, о чем свидетельствуют частые интервью для журналов, газет, радиостанций и форумах в интернете, которые предоставляют ему возможность рекламировать и комментировать новые книги. Эллен Руттен характеризует область поля, в которой Кибиров публикуется, формулировкой «eminent quality publishers» и «semi-conservative journals that had and have a high symbolical status in Soviet in post-Soviet Russia».[1280] Взаимодействие с актуальной литературной «тусовкой» имеет для Кибирова, скорее всего, небольшое значение.[1281] Действительно, произведения не публикуются в самых инновативных сегментах литературного поля (маленьких поэтических издательствах и журналах, ставящих на новые таланты), сам поэт редко присутствует на литературных вечерах других писателей. Связь с авторитетами более молодого поколения, скорее, слаба. Кибировские стихотворения не выходят в рамках проектов Дмитрия Кузьмина или журнала и издательства НЛО, в отличие от произведений Пригова, Рубинштейна, Гандлевского, которые были близки к поэту в 80–90 гг. XX в. Достигшему в 2015 г. шестидесятилетия поэту, кажется, в некоторой степени грозит судьба многих авторов, чьи ранние тексты вызывали большой отклик со стороны читателей и критиков, в то время как зрелое творчество пользовалось более скромным или запоздалым интересом.

Литературные искания Кибирова в новом тысячелетии, однако, достойны не меньшего внимания, чем демонтаж советского, принесший ранний успех, или популярные у исследователей диалоги с Пушкиным 90 гг. Особенно на фоне новейших общественных процессов, его необычная неоконсервативная проповедь «мещанства» и христианства вызывают интерес. В совсем новые литературные области стремятся актуальные эксперименты с непоэтическими жанрами: роман *Лада, или Радость* (2010), сборник *Муздрамтеатр*, ... (2014). В 2017 г. в журнале «Знамя» печатался второй роман *Генерал и его семья*. Кажется, что стихи уже ушли из центра творчества Кибирова.

Данное исследование также призывает к расширению текстового материала исследований. Стоит использовать не только легкодоступные, удобные собрания кибировских сочинений, выпущенных в 2001, 2005 и 2009 гг. издательством «Время», которые содержат далеко не все ранние произ-

[1280] Rutten, Ellen: Strategic Sentiments, 208.

[1281] Ср. Rutten, Ellen: Strategic Sentiments, 207

ведения и компонуют прежние книги стихов довольно незатейливым образом. Во множестве случаев, при внимательном рассмотрении других публикаций и их контекстов, становится заметен любопытный материал. Кроме расходящихся версий текста, альтернативных сопоставлений произведений, иллюстраций и «материального» оформления самих книг, обнаруживаются даже «апокрифические», т.е. не вошедшие в «канон» кибировских сочинений произведения. Их не хватает в более поздних собраниях и они едва кому-то знакомы. Как примеры ценных находок для исследования в данной работе можно назвать: третье поэтическое произведение о Черненко, предисловие к книге *Стихи о любви* (1988), иллюстрации Резо Габриадзе, Семена Файбисовича и Александра Флоренского и многое другое. Интервью также представляют собой ценные источники, которые достойны отдельного издания, как в случае Бродского или Пригова. В данной книге они хотя бы частично документируются путем довольно объемных цитат.

Подводя итог, несмотря на постулаты научной объективности и отстраненности, хочется признаться в личном желании исследователя переместить фокус изучения современной русской литературы хотя бы немного в направлении поэзии и раскрыть для литературоведения крупного поэта постсоветского времени. Каждая монография о современном писателе само собой включает утверждение, что он или она заслуживает более активной научной рецепции и в русскоязычных странах, и за рубежом. В возможностях Кибирова найти за рубежом не только филологических, но «обычных» читателей (без знания русского языка), однако, можно усомниться. Насыщенность специфических культурных отсылок, в которых проявляется суть его творчества, осложняет понимание тех, для кого русская культура не является своей. Таким образом, наиболее интересные произведения Кибирова остаются непереводимыми.

LITERATURVERZEICHNIS

ANMERKUNGEN

Kirilica und Vereinheitlichung: Da vorliegende Arbeit sich an ein Fachpublikum mit Russischkenntnissen richtet, wurde grundsätzlich mit der kyrillischen Schrift gearbeitet. Der Verzicht auf die Transliteration bedingt eine Zweiteilung des Literaturverzeichnis und legte die Entscheidung nahe, die kyrillischschriftlichen Titel dem russischen bibliographischen Usus anzunähern. Die Schreibung der Vornamen wurde allerdings nur behutsam vereinheitlicht. Im Russischen ist es von Bedeutung, ob Vor- und Vatersnamen oder nur der Vorname stehen, da die Texte so verschiedenen Diskursen zugeordnet werden. Eine Unifizierung fand allerdings insofern statt, dass entweder der (wenn angegeben: ausgeschriebene) Vorname oder die Initialen von Vor- und Vatersnamen verzeichnet wurden.

Interviews und kleinere Publikationen: Die zahlreichen, systematisch als Quelle genutzten Interviews mit Kibirov (und anderen) sind unter dem Namen der interviewenden und den geglätteten Text letztendlich verantwortenden Person eingeordnet. Kibirovs Gedichte und sonstigen literarischen Texte sind ohne spezielle Untergliederung in Primär- und Sekundärliteratur alphabetisch eingeordnet. Die vielen in Kap. 2.1 erwähnten Publikationen einzelner Gedichte in Anthologien oder Zeitschriften wurden – bis auf in den weiteren Kapiteln gesondert besprochene Fälle – nicht separat im Literaturverzeichnis aufgeführt. Die bibliographische Daten finden sich im Fußnotenapparat des Kapitels sowie in den vermerkten Bibliographien (siehe Seite 38, Fn.[134] und [135]).

Internet: Die Internetsuche hat sich insbesondere zur Lokalisierung intertextueller Bezüge als unabdingbares Recherchetool erwiesen, obgleich anschließend immer nach beständigen und zuverlässigen Druckausgaben gesucht wurde. In ausgewählten Fällen – z. B. bei Homepages, die systematisch sowjetisches Liedgut sammeln – wurde nach Abwägung der Nach- und Vorteile dem Internet der Vorzug gegeben. Wo gedruckte Texte als Digitalisat bezogen wurden, ist dies durch die Ergänzung [via Google Books, elibrary, etc.] angegeben. In vielen Fällen, in denen die verwendete Literatur *zusätzlich* online zugänglich ist und bequem eingesehen werden kann, wurde dies in eckigen Klammern vermerkt. Viele Beiträge in größeren Literaturzeitschriften wie auch einigen Fachzeitschriften sind bekanntlich auf der Plattform *Žurnal'nyj zal* (http://magazines.russ.ru/) gesammelt, was nicht separat vermerkt wurde. Die benutzten Internetquellen wurden summarisch jeweils zu Kapitelanfang mit Zugriffsdaten versehen und diese zeitlichen Angaben danach ins Literaturverzeichnis übernommen. Abweichungen wurden vermerkt.

Abbreviaturen: Es werden die folgenden üblichen Abkürzungen verwendet:

ZfSl	Zeitschrift für Slawistik
ZfSlPh	Zeitschrift für Slavische Philologie
BIOST	Berichte des Bundesinstituts für Ostwissenschaftliche und Internationale Studien
ВЛ	Вопросы литературы
ДН	Дружба народов
Зн	Знамя
ЛГ	Литературная газета
ЛО	Литературное обозрение
НЛО	Новое литературное обозрение
НМ	Новый мир

Aczel, Richard: Intertextualität. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Hg. von Ansgar Nünning. 4., akt. und erw. Aufl. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2008. 330–332.

Andreeva, Ekaterina: Sots Art. Soviet Artists of the 1970s–1980s. East Roseville (Australia): Craftsman House 1995.

Balina, Marina; Lipovetsky, Mark (eds.): Russian Writers since 1980. Detroit et al.: Thomson; Gale 2004 (Dictionary of Literary Biography; 285).

Baring-Gould, William S.; Baring-Gould, Ceil (eds.): The Annotated Mother Goose. [New York]: Bramhall House 1962.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Jannidis, Fotis et al. (Hgg.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart: Reclam 2000. 181–193.

Barthes, Roland: S/Z. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007 [=1987, frz. 1970].

Baßler, Moritz: New Historicism und der Text der Kultur. Zum Problem synchroner Intertextualität. In: Csáky, Moritz; Reichensperger, Richard (Hgg.): Literatur als Text der Kultur. Wien: Passagen 1999. 23–40.

Baudelaire, Charles: Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen. Revidierte Fassung. Stuttgart: Reclam 1998 [[1]1980].

Belsey, Catherine: Postmodern Love. Questioning the Metaphysics of Desire. In: New Literary History. A Journal of Theory & Interpretation 25 (1994). 683–705.

Bendixen, Bernd et al.: RUW – Das Russische Universalwörterbuch (Online-Version). Universität Leipzig, http://russisch.urz.uni-leipzig.de/online-woerterbuch/ [05.06.2015].

Berndt, Frauke; Tonger-Erk, Lily: Intertextualität. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt 2013.

Bethea, David M.; Davydov, Sergei: Pushkin's Biography. In: Bethea, David (ed.): The Pushkin Handbook. Madison (WI): University of Wisconsin Press 2005. 3–24 [via Google Books; 30.05.2015].

Bode, Christoph: Einführung in die Lyrikanalyse. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2001.

Boym, Svetlana: The Future of Nostalgia. New York: Basic Books 2001.

Brabazon, James: Dorothy L. Sayers. The Life of a Courageous Woman. London: Victor Gollancz 1981.

Brahm, Heinz: Die Karriere K. Tschernenkos. BIOST 1982-29.

Brandenberger, David (ed.): Political Humor under Stalin. An Anthology of Unofficial Jokes and Anecdotes. Bloomington (IN): Slavica 2009.

Broich, Ulrich: Formen der Markierung von Intertextualität. In: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hgg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer 1985. 31–47.

Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hgg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer 1985.

Burdorf, Dieter: Einführung in die Gedichtanalyse. 2., überarb. und akt. Aufl. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 1997.

Byron, [George G.] Lord: The Complete Poetical Works. Oxford: Clarendon Press. 1980–1993.

Camnitzer, Luis; Farver, Jane; Weiss, Rachel: Foreword. In: Mariani, Philomena (ed.): Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s–1980s. New York: Queens Museum of Art 1999. VII–XI.

Cancik, Hubert et al. (Hgg.): Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike Bd. 1–12/2: Altertum. Bd. 13–15/3: Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte. Bd. 16: Register, Listen, Tabellen. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 1996–2003.

Carpenter, Humphrey; Prichard, Mari: The Oxford Companion to Children's Literature. Oxford; New York: Oxford UP 1984.

Carroll, Lewis: The Annotated Alice. *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass*. The Definitive Edition. With an Intr. and Notes by Martin Gardner. London: Penguin 2001.

Carter, Ronald; McRae, John: The Routledge History of Literature in English. Britain and Ireland. London; New York: Routledge 2001 ([1]1997).

Čečik, Feliks; Julius, Annette (Hgg.): Nur Sterne des Alls. Zeitgenössische russische Lyrik. Anthologie. Köln; Frankfurt a. M.: Kirsten Gutke 2002.

Chants de la Révolution française. Choix établi par François Moureau et Élisabeth Wahl. Paris: Librairie Génerale Française 1989.

Charles d'Orléans: En la forêt de longue attente et autres poèmes. Paris: Gallimard 2001.

Chesterton, G. K.: Charles Dickens [1906]. In: Chesterton, G. K.: The Collected Works of G. K. Chesterton. San Francisco: Ignatius Press 1986–1991. Vol. XV: Chesterton on Dickens. 29–209.

<Chruščev, Nikita>: Chruschtschow erinnert sich. Hg. von Strobe Talbott. Eingel. und komm. von Edward Crankshaw. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1971 [engl. 1970].

Cohen, Morton N.: Lewis Carroll. A Biography. London; Basingstoke: Papermac 1996 [[1]1995].

Cohen, Morton N.: Lewis Carroll, Photographer of Children. Four Nude Studies. New York: Clarkson N. Potter; Crown 1979.

Davies, Robert W.: Perestrojka und Geschichte. Die Wende in der sowjetischen Historiographie. München: dtv 1991.

Davies, Robert W.: Soviet History in the Yeltsin Era. Basingstoke; New York et al.: Macmillan; St. Martin's 1997.

Demurova, Nina M.: Alice Speaks Russian. The Russian Translations of *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass*. In: Harvard Library Bulletin 5 (1994/1995) 4. 11–29.

Deppermann, Maria: [Aspekte der Rezeption und Wirkung:] Rußland. In: Ottmann, Henning (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2000. 514–515.

Derrida, Jacques: Der Facteur der Wahrheit. In: Derrida, Jacques: Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits. 2. Lieferung. Berlin: Brinkmann & Bose 1987. 183–281.

Derrida, Jacques: Grammatologie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974 [frz. 1967].

Derrida, Jacques: Sporen – die Stile Nietzsches. [o. O., o. J.].

Die Totale Aufklärung. Moskauer Konzeptkunst 1960–1990. Hg. von Boris Groys et al. Ausstellung Schirin Kunsthalle, Fundación Juan March. Ostfildern: Hatje Cantz 2008.

Drews, Jörg: Carroll, Lewis / Through the Looking-Glass and What Alice Found There. In: Kindlers Neues Literaturlexikon. Hg. von Walter Jens. München: Kindler 1988–1998. Bd. 3. 667–668.

Durkin, Mary Brian: Dorothy L. Sayers. Boston: Twayne 1980.

Ebbinghaus, Andreas: Puškin und Rußland. Zur künstlerischen Biographie des Dichters. Wiesbaden: Harrassowitz 2004.

Eco, Umberto: Nachschrift zum „Namen der Rose". München; Wien: Carl Hanser 1984.

Efrati, Carol: The Road of Danger, Guilt, and Shame. The Lonely Way of A. E. Housman. Madison et al: Fairleigh Dickinson UP; Associated UP 2002.

Eimermacher, Karl; Kretzschmar, Dirk; Waschik, Klaus (Hgg.): Russland, wohin eilst du? Perestrojka und Kultur. 2 Bde. Dortmund: Projekt-Verlag 1996.

Engel, Christine: Vom Tauwetter zur postsozialistischen Ära (1953–2000). In: Städtke, Klaus (Hg.): Russische Literaturgeschichte. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2002. 349–406.

Ennker, Benno: Ende des Mythos? Lenin in der Kontroverse. In: Geyer, Dietrich (Hg.): Die Umwertung der sowjetischen Geschichte. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1991. 54–74.

Feinstein, Elaine: Anna of All the Russias. The Life of Anna Akhmatova. London: Weidenfeld & Nicholson 2005.

Ferguson, Joseph P.: Japanese-Russian Relations, 1907–2007. London; New York: Routledge 2008.

Fleishman, Lazar: Boris Pasternak. The Poet and His Politics. Cambridge (MA); London: Harvard UP 1990.

Flynt, Henry: Concept Art. In: Young, La Monte; Mac Low, Jackson (eds.): An Anthology of Chance Operations, Indeterminacy, Improvisation … 2nd ed. [o. O.; ohne Seiten – auf orangenem Papier].

Freidin, Gregory: Transfiguration of Kitsch. Timur Kibirov's *Sentiments*. A Farewell Elegy for Soviet Civilization. In: Balina, Marina; Condee, Nancy; Dobrenko, Evgeny (eds.): Endquote. Sots-Art Literature and Soviet Grand Style. Evanston (IL).: Northwestern UP 2000. 123–145.

Ganschow, Inna: Poetik der Politik und Politik der Poetik: Bykov versus Putin. In: Stahl, Henrieke; Korte, Hermann (Hgg.): Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland. Leipzig: Biblion Media 2016. 415–428.

Gardner, Martin: Introduction to *The Annotated Alice.* In: Carroll, Lewis: The Annotated Alice. *Alice's Adventures in Wonderland* and *Through the Looking-Glass*. The Definitive Edition. With an Intr. and Notes by Martin Gardner. London: Penguin 2001. xviii–xiv.

Gardner, Philip: Introduction. In: Gardner, Philip (ed.): A. E. Housman. The Critical Heritage. London; New York: Routledge 1992. 1–56.

Garstka, Christoph: Das Herrscherlob in Russland. Katharina II., Lenin und Stalin im russischen Gedicht. Ein Beitrag zur Ästhetik und Rhetorik politischer Lyrik. Heidelberg: Winter 2005.

Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993 [frz. 1982].

Gerlach, Hans-Martin: [Aspekte der Rezeption und Wirkung:] Philosophie. In: Ottmann, Henning (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2000. 489–499.

Gilbert, Colleen B.: A Bibliography of the Works of Dorothy L. Sayers. London; Basingstoke: Macmillan 1978.

Gillespie, Alyssa Dinega: Joseph Brodsky. In: Balina, Marina; Lipovetsky, Mark (eds.): Russian Writers since 1980. Detroit et al.: Thomson; Gale 2004. 17–39.

Gölz, Christine: Autortheorien des slavischen Funktionalismus. In: Schmid, Wolf (Hg.): Slavische Erzähltheorie. Russische und tschechische Ansätze. Berlin; New York 2009. 187–237.

Goerdt, Wilhelm: Russische Philosophie. Grundlagen. Leicht gek. Nachdruck. Freiburg; München: Karl Alber 2002 [=[2]1995; [1]1985].

Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. 40 Bde. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker-verlag 1987–2013.

Gorbatschow, Michail: Überzeugung als Grundfeste der Umgestaltung. Rede bei dem Treffen mit den Leitern der Massenmedien und der Propaganda im Zentralkomitee der KPdSU. 11. Februar 1987. In: Gorbatschow, Michail: Ausgewählte Reden und Aufsätze. Berlin: Dietz 1987–1990, Bd. 4. 408–416.

Graf, Alexander: Die Bewertung Puškins für den zeitgenössischen russischen Manierismus. In: ZfSl 48 (2003) 1. 3–12.

Graves, Richard Perceval: A. E. Housman. The Scholar-Poet. New York: Scribner's Sons 1980 [=1979].

Greenblatt, Stephen (gen. ed.): The Norton Anthology of English Literature. 9th ed. New York; London: W. W. Norton & Company 2012.

Groys, Boris: Der Moskauer Romantische Konzeptualismus. In: Groys, Boris: Zeitgenössische Kunst aus Moskau. Von der Neo-Avantgarde zum Post-Stalinismus. München: Klinkhardt & Biermann 1991. 23–40.

Groys, Boris: Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion. [2]1996 [=[1]1988]. München; Wien: Carl Hanser.

Gudkov, Lev: Antiamerikanismus in Putins Russland. Schichten, Spezifika, Funktionen. In: Osteuropa (2015) 4. 73–97.

Günther, Hans: Nikolaj Vasil'evič Gogol' / Šinel'. In: Kindlers Neues Literaturlexikon. Hg. von Walter Jens. München: Kindler 1988–1998. Bd. 6. 556–557.

Guski, Andreas: Die klassische Sowjetliteratur. In: Städtke, Klaus (Hg.): Russische Literatur-geschichte. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2002. 321–348.

Harbers, Henk: Postmoderne Liebesdarstellungen: eine Contradictio in adjecto? In: Wiesinger, Peter (Hg.): Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses, Wien 2000. Bd. 7: Gegenwartsliteratur. Bern et al.: Peter Lang 2002. 127–132.

Herlth, Jens: Ein Sänger gebrochener Linien. Iosif Brodskijs dichterische Selbstschöpfung. Köln; Weimar; Wien: Böhlau 2004.

Herlth, Jens: Iosif A. Brodskij [2008]. In: Arnold, Heinz-Ludwig (Hg.): Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur [Loseblatt-Ausgabe]. München: Ed. Text + Kritik 1983ff.

Herwig, Henriette: Literaturwissenschaftliche Intertextualitätsforschung im Spannungsfeld konkurrierender Intertextualitätsbegrifffe. In: Zeitschrift für Semiotik 24 (2002) 2–3. 163–176.

Hodel, Robert (Hg., Übers.): Vor dem Fenster unten sind Volk und Macht. Russische Poesie der Generation 1940–60. Leipzig: Leipziger Literaturverlag 2015.

Hodgson, Katharine; Smith, Alexandra: Introduction: Twentieth-Century Russian Poetry and the Post-Soviet Reader. Reinventing the Canon. In: Hodgson, Katharine; Smith, Alexandra (eds.): Twentieth-Century Russian Poetry. Reinventing the Canon. Cambridge (UK): Open Book Publishers 2017, https://doi.org/10.11647/OBP.0076. 1–42.

Hooper, Walter: C. S. Lewis. A Companion & Guide. London: Harper Collins 1996.

Housman, A. E.: The Name and Nature of Poetry. In: Housman, A. E.: Collected Poems and Selected Prose. London et al.: Allen Lane; Penguin 1988. 349–371.

Hühn, Peter: Lyrik und Narration. In: Lamping, Dieter (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2011. 58–62.

Hunt, Peter: Children's Literature. Oxford; Malden (MA): Blackwell 2001.

Ignatow, Assen: Die mühsame Entdeckung des Individuums. Wertewandel und Wertekonflikte in Rußland. BIOST 1997-22, http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-42992 [13.05.2015].

Ignatow, Assen: Vergangenheitsbewältigung und Identität im gegenwärtigen Rußland. BIOST 1999-35.

Ingold, Felix Philipp (Hg., Übers.): „Als Gruß zu lesen". Russische Lyrik von 2000 bis 1800. Zürich: Dörlemann 2012.

Irlenkäuser, Olaf: Die russischen Literaturzeitschriften seit 1985. Kontinuität und Neubeginn. München: Otto Sagner 1994.

Jahn, Egbert: Kommunistische Weltgesellschaftspolitik. Antipode der kapitalistischen Weltwirtschaftsordnung und der liberalen Demokratie. In: Osteuropa (2013) 5–6. 39–64.

Jebb, Keith: The Land of Lost Content. In: Holden, Alan W.; Birch, J. Roy (eds.): A. E. Housman. A Reassessment. Houndmills et al.: Macmillan 2000. 37–52.

Johnson, Emily D.: Aleksandr Kushner. In: Rosneck, Karen (ed.): Russian Poets of the Soviet Era. Detroit et al: Gale 2011. 139–149.

Kääriäinen, Kimmo: Die Ethik-Diskussion in Rußland. BIOST 1995-56, http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-42166 [13.05.2015].

Kääriäinen, Kimmo: Moral Crisis or Immoral Society? Russian Values after the Collapse of Communism. BIOST 1997-26, http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-43030 [13.05.2015].

Kampfe, Alexander: Andrej Wosnessenskij. Herkunft und Ansatz. In: Wosnessenkij, Andrej: Dreieckige Birne. Dreißig lyrische Abschweifungen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963. 75–88.

Käppel, Lutz: Die Rolle des Chores in der Orestie des Aischylos. Vom epischen Erzähler über das lyrische Ich zur dramatis persona. In: Riemer, Peter; Zimmermann, Bernhard (Hgg.): Der Chor im antiken und modernen Drama. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 1998. 61–88.

Keil, Rolf-Dietrich: Alexander Puschkin und die Romantik in Russland. In: Ders.: Puškin- und Gogol'-Studien. Köln; Weimar; Wien: Böhlau 2011. 203–215 [via Google Books; 30.05.2015].

Kerger, Henry: Moral. In: Ottmann, Henning (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2000. 284–286.

Kermode, Frank; Hollander, John (gen. eds.): The Oxford Anthology of English Literature. London; Toronto: Oxford UP 1973.

Kindlers Neues Literaturlexikon. Hg. von Walter Jens. München: Kindler 1988–1998.

Klawitter, Arne; Ostheimer, Michael: Literaturtheorie. Ansätze und Anwendungen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2008.

Klein, Joachim: Russische Literatur im 18. Jahrhundert. Köln; Weimar; Wien: Böhlau 2008.

Kloocke, Kurt: Zeittafel; Nachwort. In: Baudelaire, Charles: Les Fleurs du Mal / Die Blumen des Bösen. Revidierte Fassung. Stuttgart: Reclam 1998 [[1]1980]. 473–498.

Köppe, Tilmann; Winko, Simone: Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung. 2., akt. und erw. Aufl. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2013.

Kosuth, Joseph: Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966–1990. Ed. with an Intr. by Gabriele Guercio, Foreword by Jean-François Lyotard. Cambridge (MA); London: MIT Press 1991.

Kristeva, Julia: Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Ihwe, Jens (Hg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3: Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft II. Frankfurt a. M.: Athenäum 1972. 345–375.

Kullmann, Thomas: Englische Kinder- und Jugendliteratur. Eine Einführung. Berlin: Erich Schmidt 2008.

Kümmerling-Meibauer, Bettina (Hg.): Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur. Ein internationales Lexikon. Sonderausgabe. 3 Bde. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2004.

Küpper, Stephan: Autorstrategien im Moskauer Konzeptualismus. Il'ja Kabakov, Lev Rubinštejn, Dmitrij A. Prigov. Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang 2000.

Lachmann, Renate: Dialogizität und poetische Sprache. In: Dies. (Hg.): Dialogizität. München: Wilhelm Fink 1982. 51–62.

Lachmann, Renate: Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990.

Lachmann, Renate: Vorwort. In: Dies. (Hg.): Dialogizität. München: Wilhelm Fink 1982. 8–10.

Langenscheidt Handwörterbuch Russisch. Hg. von der Langenscheidt-Redaktion. Begr. von Edmund Daum und Werner Schenk. Berlin et al.: Langenscheidt 2009.

Langer, Dietger: Die Technik der Figurendarstellung in den polnischen, weißrussischen und ukrainischen Intermedien. Frankfurt a. M. [Typoskript] 1971.

Laschen, Gregor; Thill, Hans (Hgg.): Leb wohl lila Sommer. Gedichte aus Rußland. Heidelberg: Wunderhorn 2004.

Lauer, Reinhard: Geschichte der russischen Literatur. Von 1700 bis zur Gegenwart. München: C. H. Beck 2000.

Leggett, B. J.: The Poetic Art of A. E. Housman. Theory and Practice. Lincoln; London: University of Nebrasca Press 1978.

Levitsky, Alexander: Gavriil Romanovich Derzhavin. In: Levitt, Marcus C. (ed.): Early Modern Russian Writers. Late Seventeenth and Eighteenth Centuries. Detroit et al.: Gale 1995. 70–83.

Levitt, Marcus C.: Aleksandr Petrovich Sumarokov. In: Levitt, Marcus C. (ed.): Early Modern Russian Writers. Late Seventeenth and Eighteenth Centuries. Detroit et al.: Gale 1995. 370–381.

Levitt, Marcus C. (ed.): Early Modern Russian Writers. Late Seventeenth and Eighteenth Centuries. Detroit et al.: Gale 1995 (Dictionary of Literary Biography; 150).

Lewis, Ben: Das komische Manifest. Kommunismus und Satire von 1917 bis 1989. München: Blessing 2010 [engl. 2008].

Lewis, C. S.: Sometimes Fairy Stories May Say Best What's to Be Said. In: Lewis, C. S.: Of This and Other Worlds. Ed. by Walter Hooper. London: Collins 1982. 71–75.

Lewis, C. S.: The Voyage of the "Dawn Treader". London: Collins 1974.

LeWitt, Sol: A Retrospective. San Francisco Museum of Modern Art. Ed. and with an Intr. by Gary Garrels. New Haven; London: Yale UP 2000. 369–372.

Lipovetsky, Mark: Russian Postmodernist Fiction. Dialogue with Chaos. Armonk (NY); London: M. E. Sharpe 1999.

Lipovetsky, Mark; Nemzer, Andrei: Timur Iur'evich Kibirov. In: Balina, Marina; Lipovetsky, Mark (eds.): Russian Writers since 1980. Detroit et al.: Thomson; Gale 2004. 137–148.

Ludwig, Hans-Werner: Arbeitsbuch Lyrikanalyse. 5. erw. und akt. Aufl. Tübingen; Basel: A. Francke 2005.

Mania, Astrid: Komar & Melamid. „Nostalgic Socialist Realism Series". Vom Umgang mit historischem Material. Aachen [Diss., Typoskript] 1998.

Mariani, Philomena (ed.): Global Conceptualism. Points of Origin, 1950s–1980s. New York: Queens Museum of Art 1999.

Marsh, Rosalind: History and Literature in Contemporary Russia. Basingstoke; London: Macmillan 1995.

Marsh, Rosalind: Literature, History and Identity in Post-Soviet Russia, 1991–2006. Oxford et al.: Peter Lang 2007.

Martinez, Matias: Intertextualität. In: Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hg. von Dieter Burdorf et al. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2007. 357–358.

Marzona, Daniel: Conceptual Art. Köln et al.: Taschen 2005.

Menzel, Birgit: Bürgerkrieg um Worte. Die russische Literaturkritik der Perestrojka. Köln; Weimar; Wien: Böhlau.

Mertner, Edgar: Topos und Commonplace. In: Jehn, Peter (Hg.): Toposforschung. Eine Dokumentation. Frankfurt a. M: Athenäum 1972. 20–68.

Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Hg. von Dieter Burdorf et al. 3., völlig neu bearb. Aufl. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2007.

Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Hg. von Ansgar Nünning. 4., akt. und erw. Aufl. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2008.

Meyer, Holt: „… двинешься с экрана / и оживишь, как статуя, сады…" Beutefilm, Marmorstatue und Philologie des Spätstalinismus als mediale Ausgangspunkte von Iosif Brodskijs „Zwanzig Sonette an Maria Stuart". In: Kliems, Alfrun; Raßloff, Ute; Zajac, Peter (Hgg.): Intermedialität. Lyrik des 20. Jahrhunderts in Ost-Mittel-Europa III. Berlin: Frank & Timme 2007. 155–200.

Müller, Wolfgang G.: Das lyrische Ich. In: Lamping, Dieter (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2011. 56–58.

Müller-Zettelmann, Eva: Lyrik und Narratologie. In: Nünning, Vera; Nünning, Ansgar (Hgg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2002. 129–153.

Mykhaleyko, Andriy: Die katholischen Ostkirchen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2012.

Nabokov, Vladimir: Poems and Problems. New York et al.: McGraw-Hill 1970.

Nitzberg, Alexander (Hg., Übers.): Türspalt an der Kette. Russische Lyrik des „Arion"-Kreises. Düsseldorf: Grupello 1998.

O'Dell, Felicity Ann: Socialisation through Children's Literature. The Soviet Example. Cambridge et al.: Cambridge UP 1978.

Osborne, Peter: Survey. In: Osborne, Peter (ed.): Conceptual Art. London: Phaidon 2002. 12–51.

Osborne, Peter (ed.): Conceptual Art. London: Phaidon 2002.

Ottmann, Henning (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Leben, Werk, Wirkung. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2000.

Pfister, Manfred: How Postmodern Is Intertextuality. In: Plett, Heinrich F. (ed.): Intertextuality. Berlin; New York: de Gruyter 1991. 207–224.

Pfister, Manfred: Konzepte der Intertextualität. In: Broich, Ulrich; Pfister, Manfred (Hgg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen: Max Niemeyer 1985. 1–30.

Pifer, Ellen: The Lolita Phenomenon from Paris to Tehran. In: Connolly, Julian W. (ed.): The Cambridge Companion to Nabokov. Cambridge: Cambridge UP 2005. 185–199.

Platt, Kevin M. F.: History in a Grotesque Key. Russian Literature and the Idea of Revolution. Stanford (CA): Stanford UP 1997.

Platt, Kevin M. F.: The Post-Soviet Is Over: On Reading the Ruins. In: Republics of Letters. A Journal for the Study of Knowledge, Politics, and the Arts 1 (2009) 1, http://rofl.stanford.edu/node/41 [17.04.2015].

Poynter, Erich: Die doppelte Utopie des lyrischen Zyklus. Sergej Esenin und Timur Kibirov. In: Ibler, Reinhard (Hg.): Zyklusdichtung in den slavischen Literaturen. Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang 2000. 425–437.

Renovabis, http://www.renovabis.de/laender-projekte/laenderinformationen [10.06.2015].

Reynolds, Barbara: Dorothy L. Sayers. Her Life and Soul. Rev. ed. London: Hodder & Stoughton 2002 [=1998, [1]1993].

Rogačeva, N. A.: Kibirov, Timur Jur'evič. Variacii. In: Ibler, Reinhard et al. (Hgg.): Der russische Gedichtzyklus. Ein Handbuch. Heidelberg: Winter 2006. 542–547.

Rosneck, Karen (ed.): Russian Poets of the Soviet Era. Detroit et al: Gale 2011 (Dictionary of Literary Biography; 359).

Ross, Sonja: Die Vagina dentata in Mythos und Erzählung. Transkulturalität, Bedeutungsvielfalt und kontextuelle Einbindung eines Mythenmotivs. Bonn: Holos 1994.

Russisch-Deutsches Wörterbuch. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und Literatur Mainz. Hg. von Renate Belentschikow et al. Wiesbaden: Harrassowitz 2003–.

Rutten, Ellen: Judge a Book by Its Cover. Timur Kibirov. *Stichi o ljubvi. Al'bom-portret*. In: Haard, Eric de; Honselaar, Wim; Steleman, Jenny (eds.): Literature and Beyond. Festschrift for Willem G. Weststeijn. Vol. 2. Amsterdam: Pegasus 2008. 689–699.

Rutten, Ellen: Sincerity after Communism. A Cultural History. New Haven; London: Yale UP 2017.

Rutten, Ellen: Strategic Sentiments. Pleas for a New Sincerity in Post-Soviet Literature. In: Brouwer, Sander (ed.): Dutch Contributions to the 14th International Congress of Slavists. Ohrid, September 10–16, 2008. Literature. Amsterdam; New York: Rodopi 2008. 201–215.

Rutten, Ellen: Unattainable Bride Russia. Gendering Nation, State and Intelligentsia in Russian Intellectual History. Evanston (IL): Northwestern UP 2010.

Rutz, Marion: D. A. Prigov Playing the Literary Critic: "Chto by ia pozhelal uznat' o russkoj poezii, bud' ia iaponskim studentom" and Other Statements. In: Janecek, Gerald (ed.): Staging the Image: Dmitry Prigov as Artist and Writer. Bloomington (IN), Slavica 2018 [im Druck].

Rutz, Marion: Die Bändigung der kulturellen Vielfalt. Der Umgang mit dem sowjetischen Kulturerbe in Timur Kibirovs poetischer Collage „Durch Abschiedstränen" (Skvoz' proščal'nye slëzy). In: Bähr, Christine et al. (Hgg.): Überfluss und Überschreitung. Die kulturelle Praxis des Verausgabens. Bielefeld: Transcript 2009. 207–221.

Rutz, Marion: Liebesgedichte im Angesicht der Postmoderne. Die Rehabilitierung der Emotion in Timur Kibirovs *Amour, exil*... In: Bildschirmtexte IV. Beiträge zum 9. Arbeitstreffen des JFSL, http://www.kakanien.ac.at/beitr/jfsl08/MRutz1/ [05.06.2015].

Rutz, Marion: Timur Kibirovs „Ab ovo": Postmodernes Spiel aus dem Geiste der englischen nicht-didaktischen Kinderliteratur. In: Stahl, Henrieke; Korte, Hermann (Hgg.): Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland. Leipzig: Biblion Media 2016. 611–636.

Rutz, Marion: Timur Kibirovs Bearbeitung von A. E. Housmans *A Shropshire Lad*. Vermittlung – Appropriation – Usurpation. In: Ressel, Gerhard; Stahl, Henrieke (Hgg.): Die Slaven und Europa. Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang 2008. 263–285.

Rutz, Marion: Timur Kibirovs *Ljubov', Komsomol i vesna*. Nahtstelle zwischen konzeptualistischer Analyse und neo-sentimentalistischem Schreiben. In: Jakiša, Miranda; Skowronek, Thomas (Hgg.): Osteuropäische Lektüren II. Texte zum 8. Treffen des JFSL. Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang 2009. 139–155.

Rutz, Marion: „Wohin gehört das Gedicht?" und „Wer spricht es?". Russische, deutsche und englische Terminologietraditionen im Vergleich. In: Stahl, Henrieke et al. (Hg.): Typologie des Subjekts in der russischen Dichtung 1990–2010 [Druckvorbereitung].

Rutz, Marion: Zitate aus Kinderliteratur bei Timur Kibirov. Komplexe Argumente einer postmodernen Wertediskussion. In: ZfSlPh 71 (2015). 407–440.

Samsonova, Tamara V.: Perestrojka der Ethik und Ethik der Perestrojka. BIOST 1990-30.

Sandler, Stephanie: Poetry after 1930. In: Dobrenko, Evgeny; Balina, Marina (eds.): The Cambridge Companion to Twentieth-Century Russian Literature. Cambridge et al.: Cambridge UP 2011. 115–134.

Sasse, Sylvia: Michail Bachtin zur Einführung. Hamburg: Junius 2010.

Sayers, Dorothy L.: Catholic Tales and Christian Songs. Oxford: B. H. Blackwell 1918.

Schäfer, Tina: Postmodern Love? Auseinandersetzungen mit der Liebe in der britischen Literatur der 1990er Jahre. Tübingen 2007. http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:21-opus-31500 [05.06.2015].

Schatrow, Michail: Diktatur des Gewissens. Streitgespräche und Überlegungen 1986 in zwei Teilen. In: Theater der Zeit (1987) 10. 47–64.

Scherrer, Jutta: L'érosion de l'image de Lénine. In: Actes de la recherche en sciences sociales 85 (1990). 54–69.

Schmid, Ulrich (Hg., Komm.): Sternensalz. Russische Lyrik. Eine thematische Anthologie. Frankfurt a. M.: Fischer 2003.

Schmid, Wolf: Elemente der Narratologie. 2., verb. Aufl. Berlin; New York: Walter de Gruyter 2008.

Schneider, Helmut: Ovids Fortleben bei Puschkin. Köln [Typoskript] 2005.

Schößler, Franziska: Markierte Zitate und Kultur als Intertext. Varianten der Intertextualität in Thomas Manns Roman *Königliche Hoheit*. In: Zeitschrift für Semiotik 24 (2002) 2–3. 199–202.

Seeber, Hans Ulrich et al. (Hgg.): Englische Literaturgeschichte. 5., akt. und erw. Aufl. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2012.

Service, Robert: Lenin. Eine Biographie. München: C. H. Beck 2000.

Siegelaub, Seth [Kurator]: January 5 – 31, 1969. New York 1969 [o. S.].

Smart, Christopher: Gorbachev's Lenin. The Myth in Service to Perestroika. In: Studies in Comparative Communism 23 (1990) 1. 5–21.

Smith, G. S.: Russian Poetry since 1945. In: Cornwell, Neil (ed.): The Routledge Companion to Russian Literature. London; New York 2001. 197–208.

Solschenizyn, Alexander: Lenin in Zürich. [o. O.]: Scherz [1977].

Sots Art. New York: The New Museum of Contemporary Art 1986.

Städtke, Klaus (Hg.): Russische Literaturgeschichte. Stuttgart; Weimar: J. B. Metzler 2002.

Stahl, Henrieke: Interpretation als Dialog. Votum für eine strukturale Hermeneutik. In: Coincidentia, Beiheft 2: Bildung und Fragendes Denken. Hg. von Harald Schwaetzer. Bernkastel-Kues 2013. 117–137.

Stahl, Henrieke: Wer sitzt auf dem Thron? Russland und Europa in Vasilij Trediakovskijs *Stichi pochval'nye Rossii*. In: Ressel, Gerhard; Stahl, Henrieke (Hgg.): Die Slaven und Europa. Frankfurt a. M. et al.: Peter Lang 2008. 317–343.

Stahl, Henrieke; Korte, Hermann (Hgg.): Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland. Leipzig: Biblion Media 2016.

Suttner, Ernst Christoph: Ostkirchen, katholische. In: Lexikon für Theologie und Kirche. Hg. von Walter Kaspar et al. 3., völlig neub. Aufl. Freiburg et al.: Herder 1993–2001. Bd. 7. 1204–1206.

Szondi, Peter: Einführung in die literarische Hermeneutik. Hg. von Jean Bollack und Helen Stierlin. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975.

Tichonowa, N.; Scheregi, F.: Russische Identität 1998. Werte, gesellschaftliche Vorstellungen und politische Identifikationen im postsowjetischen Rußland. BIOST 1999, http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-49040 [13.05.2015].

Tischler, Nancy M.: Dorothy L. Sayers. A Pilgrim Soul. Atlanta: John Knox Press 1980.

Tumarkin, Nina: Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia. Enlarged ed. Cambridge (MA); London: Harvard UP 1997 ([1]1983).

Vancea, Georgeta: Die Elementarteilchen der Liebe in den Geschichten des Begehrens. Postmoderne Thematisierungen des Eros. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 135 (2004). 110–136.

Velikanova, Olga: Making of an Idol. On Uses of Lenin. Göttingen; Zürich: Muster-Schmidt 1996.

Villon François: Œuvres. Édition critique avec notices et glossaire. 2 t. Genève: Slatkine reprints 1967.

Voslensky, Michael S.: Sterbliche Götter. Die Lehrmeister der Nomenklatura. Frankfurt a. M.; Berlin: Ullstein 1991.

Wachtel, Andrew: The Youngest Archaists. Kutik, Sedakova, Kibirov, Parshchikov. In: Sandler, Stephanie (ed.): Rereading Russian Poetry. New Haven; London: Yale UP 1999. 270–286, 344–347.

Wachtel, Michael: Kibirov, Timur Iurevich. In: Smorodinskaya, Tatiana; Evans-Romaine, Karen; Goscilo, Helena (eds.): Encyclopedia of Contemporary Russian Culture. London; New York: Routledge 2007. 298–299.

Wanner, Adrian: Baudelaire in Russia. Gainesville et al.: UP of Florida 1996.

Weststeijn, Willem: Timur Kibirov. In: Andrew, Joe; Reid, Robert (eds.): Neo-Formalist Papers. Contributions to the Silver Jubilee Conference to Mark 25 Years of the Neo-Formalist Circle. Amsterdam: Rodopi 1998. 269–281.

Weststeijn, Willem: Timur Kibirov. In: Cornwell, Neil (ed.): Reference Guide to Russian Literature. London; Chicago: Fitzroy Dearborn 1998. 450–451.

Wörterbuch der Antike mit Berücksichtigung ihres Fortwirkens. Begr. von Hans Lamer; fortgef. von Paul Kroh. 10. verb. und erg. Aufl. Stuttgart: Alfred Kröner 1995.

[o. A.]: Библиография. // В. В. Набоков. Pro et contra. Отв. ред.: Д. К. Бурлака. СПб.: Изд-во Русского Христианского гуманитарного института 1999. 927–967.

[o. A.]: Библиография [Натальи Трауберг]. // http://trauberg.com/bibliography/ [10.06.2015].

[o. A.]: Интер(офф)вью 2: Тимур Кибиров [Interview]. // Русский журнал 06.07.2001, http://old.russ.ru/netcult/iv_offline/20010706.html [24.04.2015].

[o. A.]: История [журнала «Огонек»]. // Огонек, http://www.ogoniok.com/inside/hystory/ [23.05.2015].

[o. A.]: Константин Устинович Черненко. // Агитатор (1984) 5. 13.

[o. A.]: Сектор аналитической антропологии. // Институт философии РАН, http://iph.ras.ru/analit_anthropology.htm [05.06.2015].

[o. A.]: Тимур Кибиров. // Журналный зал, http://magazines.russ.ru/authors/k/kibirov/ [28.04.2015].

[o. A.]: Тимур Кибиров. // Издательство «Время», http://books.vremya.ru/index.php?newsid=437 [24.04.2015].

[o. A.]: Тимур Кибиров. // Новая литературная карта России, http://www.litkarta.ru/russia/moscow/persons/kibirov-t/ [24.04.2015].

[o. A.]: Умерла Наталья Трауберг. // OpenSpace.ru 02.04.2009, http://os.colta.ru/news/details/9016/ [10.06.2015].

Ad marginem'93. Ежегодник Лаборатории постклассических исследований Института философии РАН. М.: Ad marginem 1994 [Digitalisat via http://lib.rus.ec/b/366364; 05.06.2015].

o_tets_ [Blogeintrag]. // Живой журнал 29.07.2008, http://users.livejournal.com/_o_tets_/246320.html [10.06.2015].

Абдуллаева, Зара: Лев Рубинштейн – Вопросы литературы [Interview]. // ДН (1997) 6. 176–184.

Айзенберг, Михаил: Место тени. // ЛГ 16.06.1993. 4.

Айзенберг, Михаил: Некоторые другие. Вариант хроники: первая версия. // Театр (1991) 4. 98–118.

Айзенберг, Михаил: Переход на летнее время. М.: НЛО 2008.

Айзенберг, Михаил: Указатель имен. М.: Гендальф 1993. 15 [=http://www.vavilon.ru/texts/prim/aizenberg5.html; 23.05.2015].

Айзенберг, Михаил и др.: Андеграунд вчера и сегодня. // Зн (1998) 6. 172–199.

Айзенберг, Михаил и др.: Задушевная беседа, или Дюжину лет спустя. // ЛО (1998) 1. 8–9.

Александров, Г. Ф. и др. (сост.): Иосиф Виссарионович Сталин. Краткая биография. 2-е изд., испр. и доп. М.: Ниппур 1993 [nach der Aufl. M. 1950].

Александров, Николай: Тимур Кибиров – «Отказ от внятного высказывания завел русскую поэзию в тупик» [Interview]. // OpenSpace.ru 23.05.2008, http://os.colta.ru/literature/names/details/911/ [05.06.2015].

Андреева, Анна: Подражания и пародии на И. Бродского в современной литературе. Стиховедческий аспект. // Иосиф Бродский. Стратегии чтения. Ред. колл.: В. Полухина и др. М.: Изд-во Ипполитова 2005. 226–234.

Анпилов, Андрей: Гроза в Конькове. // НЛО (2006) 82. 406–414.

Антология самиздата. Неподцензурная литература в СССР. 1950-е – 1980-е. Сост.: В. В. Игрунов. В 3 т. М.: Международный институт гуманитарно-политических исследований 2005.

Ардов, Михаил: Русская поэзия обрела «религиозную почву». [Rez.] Тимур Кибиров. Греко- и римско-кафолические песенки и потешки. // Знамя (2009) 10. 209–212.

Архангельский, Александр: «Был всесилен вот этот язык!». Почти всё Тимура Кибирова [Rez. *Стихи о любви. Альбом-портрет* und *Сантименты. Восемь книг*]. // ЛГ 07.07.1993. 4.

Ахматова, Анна: Сочинения. В 2 т. М.: Огонек; Правда 1990.

Ахметьев, И. и др.: Кибиров Тимур. Комментарий. // Неофициальная поэзия. Под ред. И. Ахметьева и др., http://www.rvb.ru/np/publication/02comm/41/02kibirov.htm [24.04.2015].

Ахметьев, И. и др.: Рубинштейн Лев Семенович. // Неофициальная поэзия. Под ред. И. Ахметьева и др., http://rvb.ru/np/publication/02comm/33/04rubinstein.htm [24.04.2015].

Ахметьев, И.; Деготь, Е.; Урицкий, А.; Кукулин, И.; Голынко-Вольфсон, Д.: Указатель литературных, визуальных, театральных, кинематографических и иных работ Д. А. Пригова. // Неканонический классик. Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007). Сборник статей и материалов. Под ред. Е. Добренко и др. М.: НЛО 2010. 711–753.

Бабенко, Н. Г.: Отражение современной научной парадигмы в поэтическом языке последней четверти XX века. // Языкознание. Взгляд в будущее. Калининград: Янтарьный сказ 2002. 116–135.

Бабицкая, Варвара: Николай Охотин – «Так совпало, что хотелось жизни с чтением и с водкой, всем вместе, в прокуренном подвале» [Interview]. // OpenSpace.ru 25.12.2008, http://os.colta.ru/literature/projects/76/details/7167/ [24.04.2015].

Бавильский, Дмитрий: Дмитрий Александрович Пригов отвечает на вопросы Дмитрия Бавильского. // Топос 18.06.2006, http://topos.ru/article/4753; 19.06.2006, http://topos.ru/article/4760 [24.04.2015].

Бавильский, Д. М.: Моя модель – непрерывное мерцание… Дмитрий Владимирович Бавильский расспрашивает Дмитрия Александровича Пригова. // Уральская новь (1996) 3. 38–48.

Багрецов, Д. Н.: Два послания Тимура Кибирова. // Русская литература XX–XXI веков: направления и течения 7 (2004). 194–204.

Багрецов, Д. Н.: Духовный реализм и творческая индивидуальность поэтов-концептуалистов Т. Кибирова и Д. А. Пригова. // Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература. Художественный опыт XX – начала XXI веков. Выпуск 2. Отв. ред.: А. И. Ванюков и др. Саратов: «Наука». 367–376.

Багрецов, Д. Н.: Интертекстуальность авторского сознания в творчестве Т. Кибирова. // Формы выражения авторского сознания в художественной литературе. Ред. колл.: С. М. Одинцова и др. Кугран: Изд-во Курганского гос. ун-та 2003. 3–7.

Багрецов, Д. Н.: Конструктивная и деструктивная интертекстуальная стратегия (на примере произведений Т. Кибирова и В. Емелина). // Литература в контексте современности. Материалы II Международной научной конференции Челябинск, 25–26 февраля 2005 г. Челябинск: Изд-во. ЧГПУ 2005. 14–15.

Багрецов, Д. Н.: Либидо в культурном контексте (по материалам книги стихов Т. Кибирова «Amour, Exil…»). // История языкознания, литературоведения и журналистики как основа современного филологического знания. Материалы Международной научной конференции. Ростов на Дону: Изд-во Ростовского гос. ун-та 2003. 56–58.

Багрецов, Д. Н.: Литературные и внелитературные претексты в творчестве Т. Кибирова последнего десятилетия XX в. // Проблемы интерпретации художественного произведения. Материалы Всероссийской конференции, посвященной 90-летию со дня рождения проф. Н. С. Травушкина. Астрахан: Астраханский университет 2007. 199–204.

Багрецов, Д. Н.: «Прекрасная Дама» Т. Кибирова. // Актуальные проблемы анализа художественного произведения. Ред. колл.: Г. М. Самойлова, О. В. Неупокоева. Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та. 74–76.

Багрецов, Д. Н.: Роль интертекста в творчестве Тимура Кибирова последнего десятилетия. // Дергачевские чтения – 2002. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та. 205–208.

Багрецов, Д. Н.: Тимур Кибиров. Интертекст и творческая индивидуальность. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та 2005.

Багрецов, Д. Н.: Т. Кибиров. Творческая индивидуальность и проблема интертекстуальности. Екатеринбург [Diss., Typoskript] 2005.

Багрецов, Д. Н.; Васильев, И. Е.: Мир детства в творчестве Тимура Кибирова. // Мальчики и девочки. Реалии социализации. Редкол.: М. А. Литовская и др. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та 2004. 349–353.

Байрон, Джордж Гордон: Собрание сочинений. В 4 т. М.: Правда 1981.

Балла, Ольга: Смыслы советского. // Абзац. Альманах. Вып. 1. Ред.: Анна Голубкова и др. Тверь: Издатель Алексей Ушаков 2006. 118–124.

Баратынский, Е. А.: Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель 1989.

[Барбакадзе, М.; Игрунов, В.]: Мандельштам Осип Эмильевич. // Антология самиздата. Гл. ред.: В. Игрунов. Сост.: М. Барбакадзе [n. d.], http://antology.igrunov.ru/authors/mandelsht-osip/ [23.05.2015].

Барковская, Н. В.; Верина, У. Ю.; Гутрина, Л. Д.; Жибуль, В. Ю.: Книга стихов как феномен культуры России и Беларуси. Екатеринбург: Кабинетный ученый 2016.

Барт, Ролан: Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс 1989.

Басинский, Павел: Кара-Барас нашего времени. Сегодня Тимуру Кибирову вручается премия «Поэт». // Российская газета 22.05.2008, http://www.rg.ru/2008/05/22/kibirov.html [05.06.2015].

Батюшков, К. Н.: Полное собрание стихотворений. М.; Л.: Советский писатель 1964.

Бахтин, Владимир: Народ и война. // Нева (1995) 5. 186–193 [= // Песенник анархиста и подпольщика, http://a-pesni.org; 13.05.2015].

Бахтин, М. М.: Проблемы поэтики Достоевского. // Бахтин, М. М.: Собрание сочинений. Т. 6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры 2002. 5–300.

Бахтин, М. М.: Проблемы творчества Достоевского. // Бахтин, М. М.: Собрание сочинений. Т. 2. М.: Русские словари 2000. 5–175.

Бахтин, М. М.: Слово в романе. // Бахтин, М. М.: Собрание сочинений. Т. 3: Теория романа (1930–1961). М.: Языки славянской культуры 2012. 9–179.

Бахтин, М. М.: Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература 1990.

Бахтин, М. М.: Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. // Бахтин, М. М.: Собрание сочинений. Т. 4,2. М.: Языки славянской культуры 2008. 7–508.

Белинский, В. Г.: Полное собрание сочинений. В 13 т. М.: Изд-во АН СССР 1953–1959.

Берг, Михаил: Его поэзию любили инженеры и женщины. Вышла новая книга Александра Кушнера. // Коммерсантъ 07.10.1998, http://www.kommersant.ru/doc/206479?stamp=634587886865831596; = Смысл выдыхается, строчки мертвеют. // [Homepage Michail Berg], http://www.mberg.net/kushnewr/ [23.05.2015].

Берков, П. Н.: Ломоносов и литературная полемика его времени 1750–1765. Л.: АН СССР 1936.

Берч, Ева; Чин, Дэвид: Поэзия – лучшая школа неуверенности [1979]. // Бродский, Иосиф. Книга интервью. Сост.: В. Полухина. Изд. 5-ое, испр. и доп. М.: Захаров 2010. 59–77.

Бетеа, Дэвид М.: «To my daughter». // Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе. Ред.-сост.: Л. В. Лосев и В. П. Полухина. М.: НЛО 2002. 231–249.

Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. В русском переводе с параллельными местами. Перепечатано с Синодального издания. М. [o. V, o. J.].

Библиотека русского фольклора. Т. 1: Былины. Сост., вступ. статья, подг. текстов и комм. Ф. М. Селиванова. М.: Советская Россия 1988.

Биркертс, Свен: Искусство поэзии [1982]. // Бродский, Иосиф. Книга интервью. Сост.: В. Полухина. Изд. 5-ое, испр. и доп. М.: Захаров 2010. 78–113.

Битов, Андрей: Воспоминание о Пушкине. Рисунки Резо Габриадзе. М.: Изд. Ольги Морозовой; Новая газета 2005.

Битов, Андрей: Вычитание зайца. Рисунки Резо Габриадзе. М.: Олимп; ППП; БаГаЖ 1993.

Битов, Андрей; Габриадзе, Резо: Метаморфоза. СПб.: Амфора 2008.

Благой, Д. Д.: Гаврила Романович Державин. // Державин, Г. Р.: Стихотворения. Л.: Советскй писатель 1957. 5–74.

Благой, Д. Д.: Державин. // История русской литературы. В 10 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР 1941–1956. Т. IV,2. 383–429, http://feb-web.ru/feb/irl/il0/il4/il4-3832.htm [30.05.2015].

Блок, А. А.: Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. М.: Наука 1997–.

Блок, Александр: Собрание сочинений. В 6 т. Л.: Художественная литература 1980–1983.

Бобринская, Е. А.: Концептуализм. М.: Галарт 1994.

Богданова, О. В.: Кибиров. // Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги. Биобиблиографический словарь. Под общ. ред. Н. Н. Скатова. В 3 т. М.: Ольма-Пресс Инвест 2005, т. 2. 179–182.

Богданова, О. В.: Постмодернизм в контексте современной русской литературы. 60–90-е годы XX века – начало XXI века. СПб.: Фил. фак. СПГУ 2004.

Богомолов, Николай: Из комментария к тексту Кибирова. // Богомолов, Николай: От Пушкина до Кибирова. Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М.: НЛО 2004. 509–516; 605–606; = // НЛО (1998) 32. 108–111.

Богомолов, Н. А.: Кибиров. // Большая российская энциклопедия. М.: Большая российская энциклопедия 2004–. Т. 13. 631–632.

Богомолов, Н. А.: «Пласт Галича» в поэзии Тимура Кибирова. // НЛО (1998) 32. 91–108; = // Богомолов, Николай: От Пушкина до Кибирова. Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М.: НЛО 2004. 486–508; 602–605.

Бодлер, Шарль: Лирика. Переводы с французского. Составление Е. Эткинда. М.: Художественная литература 1965.

Бодлер, Шарль: Цветы зла. Перевод с французского Эллиса. СПб.: Азбука-классика 2008.

Бодлер, Шарль: Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве. М.: Рипол классик: 1997.

Большая советская энциклопедия. 2-е изд. М.: Советская энциклопедия 1949–1960.

Большая советская энциклопедия. 3-е изд. М.: Советская энциклопедия 1970–1981.

Бондарев, А. Г.: Чеховский миф в современной поэзии. Автореферат. Красноярск 2008 [via http://chekhoved.ru/index.php/library/dissert/58-bondarevavtoref; 17.04.2015].

Брежнев, Л. И.: Воспоминания. М.: Изд-во политической литературы 1982.

Брежнев, Л. И.: Воспоминания. Изд. 2-е, доп. М.: Изд-во политической литературы 1983.

Бродский, Иосиф. Книга интервью. Сост.: В. Полухина. Изд. 5-ое, испр. и доп. М.: Захаров 2010.

Бродский, Иосиф: Сочинения Иосифа Бродского. В 7 т. Сост.: Г. Ф. Комаров. СПб.: Пушкинский фонд 1998–2001.

Бройтман, С. Н.: Историческая поэтика. (=Теория литературы. Под ред. Н. Д. Тамарченко. Т. 2.) 3-е изд., стереотип. М.: Academia 2008.

Быков, Дмитрий; Ефремов, Михаил; Васильев, Андрей: Гражданин поэт (21 февраля по 3 октября). М.: Азбука-Аттикус 2012.

Бычкова, Л. С.; Бычков, В. В.: Концептуальное искусство. // Культурология. XX век. Энциклопедия. Гл. ред., сост. и автор проекта: С. Я. Левит. Т. 1. СПб.: Университетская книга 1998. 325–327.

Васильев, Б. Л.: В списках не значился. // Военная литература, http://militera.lib.ru/prose/russian/vasilyev2/index.html [07.05.2015].

Васильев, И. Е.: Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та 2000.

Вацуро, В. Э.: Эпиграмма Пушкина на А. Н. Муравьева. // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 13. Л.: Наука 1989. 222–241.

Великанова, Ольга: Образ Ленина в массовом восприятии советских людей по архивным материалам. Lewinston (NY) et al.: Edwin Mellen 2001.

Вечно живой. Образ В. И. Ленина в художественной литературе. Сост.: М. М. Смирнов. Изд. 3-е, доп. Л.: Лениздат 1980.

В. И. Ленин в поэзии рабочих. Составили Мих. Скрипиль и Орест Цехновицер. (1925 г.) [Reprint]. СПб.: Красный матрос 2004.

Виснап, Е. Э.: Фигуры как средство изображения в художественном тексте (на материале поэтических текстов Тимура Кибирова). Великий Новгород [Diss., Typokript] 2008.

Виснап, Е. Э.: Экземплификация посредством фигуры переноса в поэзии Тимура Кибирова. // Вестник Новгородского гос. ун-та (2008) 47. 49–50 [via elibrary.ru, 17.04.2015].

Витковский, Евгений; Кокотов, Алексей: Секрет полишинеля. // Хаусмен, Альфред Эдуард: Избранные стихотворения. Сост.: Евгений Витковский. М.: Водолей 2006. 3–14.

Вихавайнен, Тимо: Внутренний враг. Борьба с мещанством как моральная миссия русской интеллигенции. Перевод с англ. СПб.: Коло 2004.

Вознесенский, Андрей: Прорабы духа. М.: Советский писатель 1984.

Вознесенский, Андрей: Собрание сочинений. В 5 (7) т. М.: Вагриус 2000–2009.

Вознесенский, Андрей: Собрание стихотворений. В 3 т. М.: Художественная литература 1983–1984.

Время «Ч». Стихи о Чечне и не только. Сост.: Н. Винник. М.: НЛО 2001.

Гарбиадзе, Резо: Пушкин за границей. Вып. 1: Пушкин в Испании. Париж: Синтаксис [1989] [Digitalisat via „Im Werden“, http://vtoraya-literatura.com/publ_681.html; 07.03.2018].

Габриадзе, Резо (рис.); Битов, А. (текст): Трудолюбивый Пушкин. М.: Аюрведа 1991.

Гадаев, Константин: Опыт счастья. М.: Изд-во Н. Филимонова 2005.

Галкин, Дмитрий: Тимур Кибиров – «Всё остальное ждёт нас впереди» [Interview]. // gif.ru. Информагенство Культура 27.01.2005, http://www.gif.ru/themes/culture/russia-2/the-rest/ [10.06.2015].

Гандлевский, Сергей: Праздник. СПб.: Пушкинский фонд 1995.

Гандлевский, Сергей; Пригов, Дмитрий Александрович: Между именем и имиждем [Interview]. // ЛГ 12.05.1993. 5.

Гаспаров, М. Л.: Записи и выписки. М.: НЛО 2000.

Гаспаров, М. Л.: Очерк истории русского стиха. Изд. 2-е, доп. М.: Фортуна Лимитед 2000 [[1]1984].

Гаспаров, М. Л.: Русский стих как зеркало постсоветской культуры. // НЛО (1998) 32. 77–83.

Гаспаров, М. Л.: Русский стих начала XX века в комментариях. М.: Фортуна Лимитед 2001.

Геронян, Александр: Опьянение от свободы? // Советская молодежь 03.01.1989. 3.

Глушакова, Т. С.: Сборник Тимура Кибирова «Избранные послания» в социокультурном контексте 1980-х – 1990-х годов. // Ярославский педагогический вестник (2002) 2. 42–47 [= http://vestnik.yspu.org/releases/novye_Issledovaniy/14_7/, 17.04.2015].

Гоголь, Н. В.: Полное собрание сочинений. В 14 т. М.: Изд-во АН СССР 1937–1952 [ND 1973].

Горбачев, М. С.: Перестройка и новое мышление для нашей страны и для всего мира. М.: Изд-во политической литературы 1988.

Горный, Е.; Кузовкин, Д.; Пильщиков, И.: «Я не имел намерения переводить Ариосто... Я хотел его просто прочитать.» Интервью с М. Л. Гаспаровым. 20.03.1990 [ursprünglich: *Alma Mater* (Тарту) 2, апрель 1990], http://www.zhurnal.ru/staff/gorny/texts/ml_gasparov.html [17.04.2015].

Горький, М.: Собрание сочинений. В 30 т. М.: Художественная литература 1949–1955.

Гринберг, М. С.; Успенский, Б. А.: Литературная война Тредиаковского и Сумарокова в 1740-х – начале 1750-х годов. // Russian Literature 31 (1992). 133–272.

Гройс, Борис: Московский романтический концептуализм / Moscow Romantic Conceptualism. // А-Я (1979) 1. 3–11.

Гройс, Борис: Московский романтический концептуализм. // Театр (1990) 4. 65–67.

Гройс, Борис: Соц-арт. // Искусство (1990) 1. 30–34.

Гройс, Борис: Утопия и обмен. М.: Знак 1993.

Громов, Андрей: Потребность в ладном выражении смыслов [Interview]. // Вещь №12, 27.02.2006. 14–21.

Губайловский, Владимир: Книжная полка Владимира Губайловского [Rez. Тимур Кибиров. Три поэмы]. // НМ (2008) 7. 189–196.

Гудков, Лев: Негативная идентичность. Статьи 1997–2002. М.: НЛО; ВЦИОМ-А 2004.

Гуковский, Г. А.: Ломоносов, Сумароков, школа Сумарокова [1927]. // Гуковский, Г. А.: Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века. М.: Языки русской культуры 2001. 40–71.

Гуковский, Гр.: Очерки по истории русской литературы XVIII века. Дворянская фронда в литературе 1750-х – 1760-х годов. М.; Л. 1936.

Гуковский, Г. А.: Русская литература XVIII в. [1939]. М.: Аспект Пресс 1999 [=1998].

Гуменная, Г. Л.: «Болтовня» и повествовательная манера в поэме Тимура Кибирова «Сортиры». // Известия Уральского гос. ун-та. Сер. 2: Гуманитарные науки (2011) 2. 156–163 [via elibrary.ru, 17.04.2015].

Гуменная, Г. Л.: Пушкинская жанровая традиция в поэзии Тимура Кибирова (поэма «Сортиры»). // Вестник Нижегородского ун-та им. Н. И. Лобачевского (2009) 6 (2). 44–51[via elibrary.ru, 17.04.2015].

Гуржибекова, Ирина: Стихи наголо!.. // Кавказ. Иллюстрированный научно-популярный журнал (1994) 2. 22–23.

Гуртуева, Т. Б.: Маленький человек с большой буквы. Поэзия Северного Кавказа в контексте постмодернизма. Нальчик: Эльбрус 1994.

Гуртуева, Т. Б.: Постмодернизм в системе национальной культуры (типологические связи русской литературы и русскоязычной поэзии Северного Кавказа). Автореферат. Махачкала 1997.

Гуськова, Н. А.: Тимур Кибиров как антипостмодернист. // Кафедральные записки. Вопросы новой и новейшей русской литературы. Гл. ред.: А. П. Авраменко. М.: МАКС Пресс 2005. 101–119.

Данте: Новая жизнь. Перевод с итальянского Абрама Эфроса. М.: Художественная литература 1965.

Дар и крест. Памяти Натальи Трауберг. Сост.: Е. Рабинович, М. Чепайтите. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха 2010.

Де Кюстин, Астольф: Россия в 1839 году. Под общ. ред. Веры Мильчиной. В 2 т. М.: Изд-во Сабашниковых 1996.

Дельвиг, А. А.: Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель 1959.

Державин, Г. Р.: Записки из известных всем происшествиев и подлинных дел, заключающие в себе жизнь Гаврилы Романовича Державина. // Державин, Г. Р.: Сочинения. Л.: Художественная литература 1987. 275–402.

Державин: Сочинения. С объяснительными примечаниями Я. Грота. В 9 т. СПб.: Типография Императорской академии наук 1864–1883 [via http://imwerden.de; 30.05.2015].

Державин, Г. Р.: Стихотворения. Л.: Советскй писатель 1957.

Десятов, В. В.: Набоков и русские постмодернисты. Барнаул: Изд-во Алтайского ун-та 2004.

Дети дошкольники о Ленине. Под ред. Р. Орловой (1924г.). СПб.: Красный матрос 2007.

Достоевский, Ф. М.: Полное собрание сочинений. В 30 т. Л.: Наука 1972–1990.

Душенко, Константин: Большой словарь цитат и крылатых выражений. М.: Эксмо 2011.

Душенко, К. В.: Цитаты из русской истории. Справочник. М.: Эксмо 2005.

Евтушенко, Евгений: Собрание сочинений. В 3 т. М.: Художественная литература 1983–1984.

Езда в остров любви. Русская куртуазная муза. Поэтический сборник XVIII–XX век. Авторы-сост.: Андрей Добрынин и др. М.: Х.Г.С. 1993.

Емелин, Всеволод: Тучи над городом встали... // Живой журнал emelind 05.09.2013, http://emelind.livejournal.com/ [17.04.2015].

Епишкина, Н. Г.: Между традицией и постмодернизмом: Набоков, Кибиров, Гандлевский. // Научно практическая конференция: МГПУ в реализации городской целевой программы «Модернизация московского образования (Столичное образование-3)». Сост., отв. ред.: Н. П. Пищулин. М.: 2002. 71–73.

Ермаченко, Игорь: От «врага на Востоке» до «врага на Западе». Китайские стратагемы русского постмодерна: исторический контекст. // Неприкосновенный запас (2003) 29, http://magazines.russ.ru/nz/2003/29/erm1.html [07.05.2015].

Ерофеев Вик.: Метаморфоза одной литературной репутации. Маркиз де Сад, садизм и XX век. // ВЛ (1973) 6. 135–168.

Ерофеев, Виктор: Поминки по советской литературе. // ЛГ 04.07.1990. 8.

Ерофеев, Виктор: Русские цветы зла. // Московские новости 27.06.1993. В 4–5.

Ерофеев, Виктор: Русские цветы зла. // Ерофеев, Виктор (сост.): Русские цветы зла. М.: Подкова 1997. 6–30.

Ефремова, Т. Ф.: Современный толковый словарь русского языка. В 3 т. М.: Астрель; АСТ 2006.

Житенев, А. А.: Анатомия переживания в лирике И. Бродского. От модернизма к постмодернизму. // Иосиф Бродский в XXI веке. Под ред. О. И. Глазуновой. СПб: Фил. фак. СПГУ 2010. 88–92.

Жолковский, А. К.: «Я вас любил…» Бродского. // Жолковский А. К.: «Блуждающие сны» и другие работы. М.: Наука 1994. 205–224.

Зайцева, Юлия: Новая книга Тимура Кибирова посвящена Н. Л. Трауберг. // Благовесть инфо 30.06.2009, http://www.blagovest-info.ru/index.php?ss=2&s=3&id=28269 [10.06.2015].

Золотоносов, Михаил: Логомахия. Знакомство с Тимуром Кибировым. Маленькая диссертация. // Юность (1991) 5. 78–81.

Золотоносов, М. Н.: Логомахия. Поэма Тимура Кибирова «Послание Л. С. Рубинштейну» как литературный памятник. М.: Ладомир 2010.

Зорин, Андрей: Ворованный воздух. Феномен Тимура Кибирова. // Московские новости 19.01.1992. 22.

Зорин, Андрей: Легализация обсценной лексики и ее культурные последствия. In: Freidin, Gregory (ed.): Russian Culture in Transition. Selected Papers of the Working Group for the Study of Contemporary Russian Culture 1990–1991. Stanford: Department of Slavic Languages and Literatures 1993. 123–144.

Зорин, Андрей: Муза языка и семеро поэтов. Заметки о группе «Альманах». // ДН (1990) 4. 240–249.

Зорин, Андрей: Пригов как Пушкин. С Дмитрием Александровичем Приговым беседует Андрей Зорин. // Театр (1993) 1. 116–130.

Зубова, Людмила: Деконструированный Пушкин (Пушкин в поэзии постмодернизма). // Пушкинские чтения в Тарту 2. Материалы международной научной конференции 18–20 сентября 1998 г. Тарту 2000. 364–384, http://www.ruthenia.ru/document/390753.html [17.04.2015].

Зубова, Людмила: Прошлое, настоящее и будущее в поэтике Тимура Кибирова. // ЛО (1998) 1. 24–28.

Зубова, Л. В.: Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.: НЛО 2000.

Зубова, Людмила: Языки современной поэзии. М.: НЛО 2010.

Иванов, Александр: Философия по краям. Интервью Александра Иванова с Валерием Подорогой и Михаилом Ямпольским. // Ad marginem'93. Ежегодник Лаборатории постклассических исследований Института философии РАН. М.: Ad marginem 1994 [Digitalisat via http://lib.rus.ec/b/366364; 05.06.2015]. 9–20.

Иванова, Наталья: Ностальящее. Ретро на (пост)советском телеэкране. // Зн (1997) 9. 204–211.

Иванова, Наталья: Сталинский кирпич. // Зн (2001) 4. 184–188.

Ивич, А.: Детская литература. // Большая советская энциклопедия. 3-е изд. М.: Советская энциклопедия 1970–1981, т. 8. 152–155 (ст. 444–452).

Ильин, И. П.: Деконструктивизм. // Современное зарубежное литературоведение. Страны западной Европы и США. Концепции, школы, термины. М.: Интрада 1996. 33–38.

Ильин, И. П.: Постструктурализм. // Современное зарубежное литературоведение. Страны западной Европы и США. Концепции, школы, термины. М.: Интрада 1996. 106–114.

Илюшин, Александр: Ярость праведных. Бранное слово русской поэзии. // Русская альтернативная поэтика. М.: Фил. фак. МГУ 1990. 121–134.

Искренко, Н. и др.: Из уставных документов Клуба «Поэзия». // http://www.poet.forum.ru/archiv/izustav.htm [24.04.2015].

Каариайнен, Киммо; Фурман, Дмитрий (ред.): Новые церкви, старые верующие – старые церкви, новые верующие. Религия в постсоветской России. М.; СПб.: Летний сад 2007.

Каариайнен, Киммо; Фурман, Дмитрий (ред.): Старые церкви, новые верующие. Религия в массовом сознании постсоветской России. М.; СПб.: Летний сад 2000.

Калмыков, Павел: О Ленине большом и маленьком. // газета.ру 24.04.2008, http://www.gazeta.ru/culture/2008/04/24/a_2705326.shtml [07.05.2015].

Карабутенко, Иван: Цветаева и «Цветы зла». // Москва (1986) 1. 192–199.

Карпенко, Л.: Нежность, какая свирепая нежность [Interview mit Kibirov]. // Северная Осетия 29.01.1994. 4.

Катарский, И.: Диккенс в России. Середина XIX века. М.: Наука 1966.

Квятковский А.: Поэтический словарь. М. Советская энциклопедия 1966 [=http://feb-web.ru/feb/kps/kps-abc/; 23.05.2015].

Кэрролл, Льюис: Приключения Алисы в Стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в зазеркалье. Изд. подготовила Н. М. Демурова. 2-е, стер. изд. М.: Наука 1991.

Кибиров, Тимур: 3 книги. Киев: Laurus 2014.

Кибиров, Тимур: Amour, exil… Книга стихотворений. СПб.: Пушкинский фонд 2000.

Кибиров, Тимур: Внеклассное чтение. Избранные стихотворения. СПб.: Пушкинский фонд 2010.

Кибиров, Тимур: Греко- и римско-кафолические песенки и потешки. М.: Время: 2009.

Кибиров, Тимур: Заметки о книге Сергея Кабалоти. // Литературная Осетия (1989/1990) 74. 61–65.

Кибиров, Тимур: Избранные послания. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха 1998.

Кибиров, Тимур: Избранные поэмы. СПб.: Лениздат 2013.

Кибиров, Тимур: Избранные стихотворения. М.: Эксмо 2011.

Кибиров, Тимур: Из книги «Стихи о любви». От автора. // Вестник новой литературы (1992) 4. 69–71.

Кибиров, Тимур: Интимная лирика. Новые стихотворения. СПб.: Пушкинский фонд 1998.

Кибиров, Тимур: Календарь. Стихи. Владикавказ: ИР 1991.

Кибиров, Тимур: Кара-барас. // Стенгазета 22.08.2005, http://stengazeta.net/?p=1000277 [10.06.2015].

Кибиров, Тимур: Кара-барас. М.: Время 2006.

Кибиров, Тимур: Когда был Ленин маленьким. // Митин журнал (1989) 25. [17–24] (РГБ 22 34/59-8; Text online: http://kolonna.mitin.com/archive/mj25/kibirov.shtml [07.05.2015])

Кибиров, Тимур: Когда был Ленин маленьким. // Русская альтернативная поэтика. М.: Фил. фак. МГУ 1990.

Кибиров, Тимур: Когда был Ленин маленьким. // Странник. Литература, искусство, политика (1992) 4. 8–13.

Кибиров, Тимур: Когда был Ленин маленьким. Стихи 1984–1985. Художник Александр Флоренский. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха 1995.

Кибиров, Тимур: «Кто куда, а я в Россию…». М.: Время 2001.

Кибиров, Тимур: Лада, или Радость. М.: Время 2010.

Кибиров, Тимур: Л. С. Рубинштейну. // Атмода 21.08.1989. 16.

Кибиров, Тимур: Л. С. Рубинштейну. // Час пик. 17.09.1990. 7.

Кибиров, Тимур: Лузер vs юзер. // Стенгазета 17.05.2006, http://stengazeta.net/?p=10001508 [24.04.2015].

Кибиров, Тимур: Мише Айзенбергу. Эпистола о стихотворстве. // Золотой вѣкъ. Литературно-художественный журнал (1994) 5. 24–25.

Кибиров, Тимур: Муздрамтеатр. М.: Время 2014.

Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad». // Стенгазета 29.09.2006, http://stengazeta.net/?p=10002042 [10.06.2015].

Кибиров, Тимур: На полях «A Shropshire Lad». М.: Время 2007.

Кибиров, Тимур: Нотации. СПб.: Пушкинский фонд 1999.

Кибиров, Тимур: Памяти Державина. Стихотворения 1984–1994. СПб.: Искусство СПб 1998.

Кибиров, Тимур: Памяти любимого стихотворения. // Арион (1999) 2. 56–57.

Кибиров, Тимур: Парафразис. Книга стихов. СПб.: Пушкинский фонд 1997.

Кибиров, Тимур: Послание Ленке и другие сочинения. // Синтаксис (1990) 29. 183–207.

Кибиров, Тимур: «Пригов был блюстителем пристойности». // Шаповал, Сергей (сост.); Пригов, Дмитрий: Двадцать один разговор и одно дружеское послание. М.: НЛО 2014. 180–184.

[Кибиров, Тимур: Публикации.] // Стенгазета [n. d.], http://www.stengazeta.net/author.html?id=64 [28.04.2015].

Кибиров, Тимур: Сантименты. Восемь книг. Белгород: Риск 1994.

Кибиров, Тимур: См. выше. М.: Время 2014.

Кибиров, Тимур: Стихи. М.: Время 2005.

Кибиров, Тимур: Стихи о любви. М.: Время 2009.

Кибиров, Тимур: Стихи о любви. Альбом-портрет. Художник: И. Гурович. М.: Цикады 1993.

Кибиров, Тимур: Три поэмы. М.: Время 2008.

Кибиров, Тимур: Улица Островитянова. М.: Проект ОГИ 1999.

Кибиров, Тимур: Четырнадцать стихотворений. [В честь присуждения Российской национальной премии «Поэт».] М.: Время 2008.

Кибиров, Тимур: Шалтай-болтай. Свободные стихи. СПб.: Пушкинский фонд 2002.

Кибиров, Тимур: Юбилей лирического героя. М.: Проект ОГИ 2000.

Кибиров, Т. Ю.; Фальковский, И. Л.: Утраченные аллюзии. Опыт авторизованного комментария к поэме «Лесная школа». // Philologica 4 (1997) 8/10. 289–306, http://www.rvb.ru/philologica/04rus/04rus_kibirov.htm [17.04.2015].

Кибиров, Тимур; Хабаров, Александр; Смык, Владимир; Росков, Александр: Общие места / Спаси меня / Встречи / Стихи из деревни. М.: Молодая гвардия 1990.

Клямкин, Игорь: Какая улица ведет к храму? // НМ (1987) 11. 150–188.

Колеватых, Г. М.: Тимур Кибиров. Поэтика заглавий книг и стихотворений. // Русская литература XX века. Типологические аспекты изучения. Под ред. Л. А. Трубиной. М.: МПГУ 2005. 308–315.

Костюков, Леонид: Михаил Кукин – «Я не пишу, потому что оно молчит» [Interview]. // Полит.ру. «Нейтральная территория. Позиция 201», 17.03.2010, http://polit.ru/article/2010/03/17/nt201_kukin/ [30.05.2015].

Костюков, Леонид; Кокусева, Татьяна: «Мы живем в мире, который мы вычитали» [Gesprächsrunde mit Kibirov]. // Полит.ру 24.08.2009, http://www.polit.ru/analytics/2009/08/24/videon_nt_kibirov.html [10.06.2015].

Кочеткова, Наталья: Тимур Кибиров – Гениальный поэт Маяковский служил злу. // Известия 15.02.2010, http://izvestia.ru/news/358449 [05.06.2015].

Краткая литературная энциклопедия. В 9 т. Гл. ред.: А. А. Сурков. М.: Советская энциклопедия 1962–1978 [=http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/default.asp].

Кружков, Григорий: Пироскаф. Из английской поэзии XIX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха 2008.

Крючков, Павел: Книжная полка Павла Крючкова. // НМ (2009) 9. 194–199.

Кузнецова, Инга: Тимур Кибиров – Правила игры [Interview]. // ВЛ (1996) 4. 214–225.

Кузьмина, Н. А.: Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка. Изд. 5-е. М.: URSS 2009.

Кукин, Михаил: И не движется время. // НМ (1994) 2, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1994/2/kukin.html [30.05.2015].

Кукин, Михаил: Коньковская школа. М.: Изд-во Н. Филимонова 2005.

Кулаков, Владислав: По образу и подобию языка. Поэзия 80-х годов // НЛО (1998) 32. 202–214.

Кулакова, Марина: „И замысел мой дик – играть ноктюрн на пионерском горне!“ [Rezension *Календарь* und *Стихи о любви. Альбом-портрет*]. // НМ (1994) 9. 235–238.

Куллэ, Виктор: «Я не вещаю, я болтаю…». Беседа Виктора Куллэ с Тимуром Кибировым 21 ноября 1997 г. // ЛО (1998) 1. 10–16.

Куллэ, Виктор; Натаров, Евгений: Тимур Кибиров. Избранная библиография. // ЛО (1998) 1. 40–43.

Кульба, Андрей: Плакать, гневаться и смеяться [Interview]. // Православие и мир 18.05.2009, http://www.pravmir.ru/plakat-gnevatsya-i-smeyatsya/ [10.06.2015].

Курицын, Вячеслав: Абсолютно ничего, никого, никак [Rezension Интимная лирика]. // ЛГ 14.10.1998. 10.

Курицын, В.: Концептуализм и соц-арт. Тела и ностальгии. // НЛО (1998) 30. 305–330.

Курицын, Вячеслав: КУРИЦЫНweekly. Вып. 24. // Современная литература с Вячеславом Курицыным 10.06.1999, http://www.guelman.ru/slava/archive/10-06-99.htm [10.06.2015].

Курицын, Вячеслав: Русский литературный постмодернизм. М.: ОГИ 2001.

Курицын, Вячеслав: Чьи тексты чтит всяк сущий здесь славист? // ЛГ 08.11.1995. 4.

Кусов, Олег: Кавказские хроники – Армянский композитор Арно Бабаджанян [Gesprächsrunde]. // Радио Свобода 18.06.2003, http://www.svoboda.org/content/transcript/24196663.html [13.05.2015].

Кушнер, Александр: Живая изгородь. Л.: Советский писатель 1988.

Кушнер, Александр: Московские новости. // Огонек (1987) 32. 25.

Лебедев-Кумач, Василий: Избранное. Стихотворения. Песни. М.: Художественная литература 1984.

Левина, Анна: Тимур Кибиров – «Хотелось бы верить политикам» [Interview]. // Союз правых сил, http://www.sps.ru/?id=217791&PHPSESSID=4007548dab07745 [10.06.2015].

Лейдерман, Н. Л.: Творческая индивидуальность писателя как объект изучения. // Изучение творческой индивидуальности писателя в системе филологического образования. Теоретические аспекты. Под ред. Н. Л. Лейдермана, В. Ю. Столбовой. Екатеринбург: Уральский ГПУ 2005. 6–9.

Лейдерман, Н. Л.; Липовецкий, М. Н.: Русская литература XX века (1950–1990-е годы). В 2 т. М.: Академия 2008 [в 3 т.: 2001].

Лекманов, Олег: Осип Мандельштам. Жизнь поэта. Изд. 3-е, доп. и перераб. М.: Молодая гвардия 2009.

Лекманов, Олег: Послание Тимуру Кибирову из Опалихи в Шильково через Париж. Вместо рецензии [Rezension *Стихи о любви. Альбом-портрет*]. // Русская мысль 11.11.1993. 12.

Лекманов, Олег: Саша vs. Маша. 20 сонетов Тимура Кибирова и Иосифа Бродского. // ЛО (1998) 1. 35–36; = // Лекманов, О. А.: Книга об акмеизме и другие работы. Томск: Водолей 2000. 362–364.

Лекманов, О. А.: Тимур Кибиров на фоне Булата Окуджавы. // Новый филологический вестник (2014) 4. 124–129 [via elibrary.ru, 20.04.2015].

Лекманов, Олег & Team LJ: Опыт коллективного комментария к «Вступлению» поэмы Тимура Кибирова «Сквозь прощальные слезы». // ЖЖ alik_manov. 2005-03-12, http://community.livejournal.com/ru_lit/206083.html#cutid1; = In: Toronto Slavic Quarterly (2005) 13, http://www.utoronto.ca/tsq/13/index13.shtml [17.04.2015].

Ленин в советской поэзии. Сост., подг. текста и прим.: Р. Б. Вальбе и др. Л.: Советский писатель 1970.

Ленин. Сталин в поэзии народов СССР. Отв. ред.-сост.: В. Мусаэлян. М.: Художественная литература 1938.

Лермонтов, М. Ю.: Полное собрание сочинений. В 4 т. М.: Гос. изд-во художественной литературы 1948.

Лернер, Н. О.: Гороховое пальто. // Сигналы (1906) 3. 6 [via wikisource.ru (*Лернер*)].

Летцев, Виктор: Концептуализм: чтение и понимание. // Даугава (1989) 8. 107–113.

Липовецкий, М.: Совок-блюз. Шестидесятники сегодня. // Зн (1991) 9. 226–236.

Литературная энциклопедия. В 11 т. Отв. ред.: В. М. Фриче и А. В. Луначарский. М.: Изд-во Коммунистической академии; Советская энциклопедия 1929–1939 [=http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/].

Литературная энциклопедия терминов и понятий. Гл. ред. и сост.: А. Н. Николюкин. М.: Интелвак 2001.

Литературный энциклопедический словарь. Под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия 1987.

Личное дело №_. Литературно-художественный альманах. Сост.: Лев Рубинштейн. М.: Союзтеатр 1991.

Личное дело №2. Художественно-поэтический сборник. Ред.: Ирина Прохорова. М.: НЛО 1999.

Ломоносов, М. В.: Полное собрание сочинений. М.; Л.: Изд-во АН СССР 1950–1959.

Лосев, Лев: Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия 2006.

Лотман, Ю. М.: Анализ поэтического текста. // Лотман, Ю. М.: О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство – СПБ 1996. 17–132.

Лотман, Ю. М.: Пушкин. СПб.: Искусство – СПб. 2009.

Лотман, Ю. М.: Пушкин. Биография писателя. // Лотман, Ю. М.: Пушкин. СПб.: Искусство – СПб. 2009. 21–184.

Лотман, Ю. М.: «Смесь обезьяны с тигром». // Лотман, Ю. М.: Пушкин. СПб.: Искусство – СПб. 2009. 329–332.

Лотман, Ю. М.: Структура художественного текста. // Лотман, Ю. М.: Об искусстве. СПб.: Искусство – СПБ 1998. 13–285.

Львова, Валентина: Тимур Кибиров – Я цитировал наши песни и описывал нравы казарм [Interview]. // Комсомольская правда 22.09.1994. 8.

Ляпина, Лариса: «Варька варенья» в русской классической прозе и поэзии XIX века. // Graf, Alexander (Hg.): Poetik des Alltags. Russische Literatur im 18.–21. Jahrhundert. München: Herbert Utz 2014. 83–89.

Майер, Хольт: Язык – поле борьбы и свободы. Лев Рубинштейн беседует с Хольтом Майером. // НЛО (1993) 2. 306–311.

Майофис, Мария: Пригов и Державин. Поэт после прижизненной канонизаций. // Неканонический классик. Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007). Сборник статей и материалов. Под ред. Е. Добренко и др. М.: НЛО 2010. 281–304.

Макогоненко, Г.: Пути литературы века. // Русская литература XVIII века. Л.: Просвещение 1970. 3–44.

Мандельштам, Осип: Полное собрание сочинений и писем. В 3 т. М.: Прогресс-Плеяда 2009–2011.

Мандельштам, Осип: Стихотворения. Проза. Составление Ю. Фрейдина. Предисл. и комм. М. Гаспарова. М.: Рипол классик 2002 [=2001].

Маньковская, Надежда: Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. М.; СПб. Центр гуманитарных инициатив; Университетская книга–СПб. 2009.

Маркасова, Е. В.: Историко-культурный контекст постмодернистской цитаты (времена года в поэме Т. Кибирова «Буран»). // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории 2. Под ред. Л. П. Репиной, В. И. Уколовой. М.: УРСС 2000. 248–262.

Мартынов, Г. Г.: В. В. Набоков. Библиографический указатель произведений и литературы о нем, опубликованных в России и государствах бывшего СССР (1920–2006). СПб.: Альфарет 2007.

Маршак, Самуил: Сочинения. В 4 т. М.: Гослитиздат 1957–1960.

Мастера поэтического перевода. XX век. Вступ. статья, сост. Е. Г. Эткинда. Подг. текста и прим. Е. Г. Эткинда, М. Д. Яснова. СПб.: Академический проект 1997.

Мережковский, Д. С.: Полное собрание сочинений. ND der Ausgabe Moskau 1914. Hildesheim; New York: Georg Olms 1973.

Михальская, Н. П: История английской литературы. 3-е изд. М.: Академия 2009.

Мокиенко, В. М.; Никитина, Т. Г.: Большой словарь русских поговорок. М: Олма Медиа Групп 2008.

Мокиенко, В. М.; Никитина, Т. Г.: Большой словарь русского жаргона. СПб.: Норинт 2001.

Мокиенко, В. М.; Сидоренко, К. П.: Школьный словарь крылатых выражений Александра Пушкина. СПб.: Нева 2005 [via Google Books; 30.05.2015].

Московский концептуализм. Сост.: Екатерина Деготь и Вадим Захаров. М.: Изд-во WAM 2005 (=Журнал World Art Музей №15/16).

Набоков, Владимир: Лолита. Перевод с англ. автора. Предисл. Виктора Ерофеева. М.: Известия 1989.

Набоков, Владимир: Собрание сочинений. В 4 т. Сост.: В. В. Ерофеев. М.: Правда 1990.

Набоков, Владимир: Собрание сочинений русского периода. В 5 т. СПб.: Симпозиум 1999–2000.

Натаров, Евгений: Тимур Кибиров. Обзор критики. // ЛО (1998) 1. 38–39.

Натолока, Оксана: Тимур Кибиров без фиговых листочков и вне тусовок [Interview]. // ЛГ 27.11.1996. 5.

Национальная премия «Поэт». Визитные карточки. Сост., предисл. С. И. Чупринина. М.: Время 2010.

Наши сказки. Книга первая: Русские народные сказки, песенки, загадки. Составили М. Боголюбская и А. Табенкина. М.: Детская литература 1981.

Неканонический классик. Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007). Сборник статей и материалов. Под ред. Е. Добренко, И. Кукулина, М. Липовецкого, М. Майофис. М.: НЛО 2010.

Немзер, Андрей: Тимур из пушкинской команды. // Кибиров, Тимур: «Кто куда, а я в Россию…». М.: Время 2001. 5–28; = // Кибиров, Тимур: Стихи. М.: Время 2005. 5–35.

Немзер, Андрей: Ты так играла эту роль! Тимур Кибиров. Двадцать сонетов к Саше Запоевой. «Знамя №9» [Rezension]. // Сегодня 15.11.1995. 10.

Немзер, Андрей: Читателям Тимура Кибирова. // Кибиров, Тимур: Стихи о любви. М.: Время 2009. 5–10.

Неофициальная поэзия. Под ред. И. Ахметьева и др. // Русская виртуальная библиотека, http://www.rvb.ru/np/publication/contents.htm [24.04.2015].

Ницше, Фридрих: Сочинения. В 2 т. Сост., ред., вступ. статья К. А. Свасьяна. М.: Мысль 1990.

Нурмухамедова, Р. А.: Лирический субъект в поэзии Тимура Кибирова. М. [Diss., Typoskript] 2008.

Нурмухамедова, Р. А.: Лирический субъект Тимура Кибирова и дискурс постмодернистской поэзии. // Вестник Вятского гос. гуманитарного ун-та. Серия: Филология 2 (2008) 1. 72–75 [via elibrary.ru, 17.04.2015].

Нурмухамедова, Р. А.; Авилова, Е. Р.: А. Башлачев и Т. Кибиров. Принципы конституирования лирического субъекта. // Вестник Вятского гос. гуманитарного ун-та. Серия 2: Филология и искусствоведение (2008) 1. 69–71 [via elibrary.ru, 17.04.2015].

Нурмухамедова, Р. А.; Темиршина, О. Р.: Лирический субъект Т. Кибирова и А. Блока и проблема литературной традиции («символический текст» в «Балладе о деве белого плеса» Т. Кибирова). // Вестник Вятского гос. гуманитарного ун-та. Серия 2: Филология и искусствоведение (2008) 2. 128–131 [via elibrary.ru, 17.04.2015].

Оганесян, А. В.: Кибиров – постмодернист. // Филология, журналистика, культурология в парадигме современного научного знания. Ч. 1. Ставрополь: Ставропольское. кн. изд-во 2004. 57–59.

Ожегов, С. И.; Шведова, Н. Ю.: Толковый словарь русского языка. 4-е изд., доп. М.: Азбуковник 1999.

Окуджава, Б. Ш.: Арбатский дворик. Лирика, проза. М.: Зебра Е 2006. 14.

Орден Куртуазных маньеристов: Красная книга маркизы. Венок на могилу всемирной литературы. М.: Александр Севастьянов 1995.

Охотин, Григорий: «Проект О.Г.И.» против «Проекта Руккола». // OpenSpace.ru 25.12.2008, http://os.colta.ru/society/russia/details/7164/ [24.04.2015].

Панов, А.: Третий путь Т. Кибирова [Interview]. // Независимая газета 21.12.1993. 7.

Пастернак, Борис: Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука 2011. 83.

Пахарева, Т. А.: Эволюция формулы «читатель и друг» в современной русской поэзии (Л. Лосев, С. Гандлевский, Т. Кибиров). // Русистика. Сборник научных трудов. Выпуск 2. Киев: Київский університет 2002. 91–94.

Песенник анархиста и подпольщика, http://a-pesni.org [13.05.2015].

Песни и романсы русских поэтов. Вступ. стятья, подг. текста и прим. В. Е. Гусева. М.; Л.: Советский писатель 1965.

Песни русских рабочих (XVIII – начало XX века). Вст. статья, подг. текста и прим. А. И. Нутрихина. М.; Л.: Советский писатель 1962.

Подорога, Валерий: Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: Сёрен Киркегор, Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Марсель Пруст, Франц Кафка. М.: Ad Marginem 1995.

Пожидаева, О. В.: Своеобразие субъектно-объектной организации произведений Т. Кибирова и В. Пелевина (к вопросу о традициях в литературе современного постмодернизма). // Классика и современность. Актуальность, традиция, новаторство. Отв. ред.: О. В. Полежаева. Т. 1. Мурманск: Мурманский ГПУ 2004. 48–51.

Позднев, Михаил: Психология искусства. Учение Аристотеля. М.; СПб.: Русский фонд содействия образованию и науке 2010.

Полонский, Лазарь: Василий Васильевич Князев. // Распятые. Писатели – жертвы политических репрессий. Автор-сост.: Захар Дичаров. Выпуск 2: Могилы без крестов. СПб.: Всемирное слово 1994. 134–142. [=Библиотека Александра Белоусенко 16.01.2003, http://belolibrary.imwerden.de/wr_Dicharov_ Raspyatye2_Knyazev.htm, 17.05.2015].

[Попова, И. Л.]: История «Рабле»: 1930–1950-е годы. // Бахтин, М. М.: Собрание сочинений. Т. 4,2. М.: Языки славянской культуры 2008. 841–924.

Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. Гл. науч. ред.: Н. Д. Тамарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada 2008.

Поэты 1880–1890-х годов. Сост., подг. текста, биогр. спр. и прим. Л. К. Долгополова, Л. А. Николаевой. Л.: Советский писатель 1972.

Прибытков, Виктор: Черненко. М.: Молодая гвардия 2009.

Пригов, Д. А.: Клуб ПОЭЗИЯ. Воспоминание Дмитрия Александровича Пригова [2003]. // LITER.NET – геопоэтический сервер Крымского клуба, http://www.liter.net/Krugosvet/article/poezia_club_prigov.htm [24.04.2015].

Пригов, Д. А.: Культура: зоны выживания. Лекция. // Полит.ру 10.05.2007, http://www.polit.ru/lectures/2007/05/10/zony.html [24.04.2015].

Пригов, Д. А.: Написанное с 1975 по 1989. М.: НЛО 1997.

Пригов, Д. А.: Написанное с 1990 по 1994. М.: НЛО 1998.

Пригов, Д. А.: Советские тексты. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха 1997.

Пригов, Д. А.: Что надо знать. // Молодая поэзия 89. Стихи. Статьи. Тексты. Сост.: С. М. Мнацаканян, А. В.Тюрин. М.: Советский писатель 1989. 416–420.

Пригов, Д. А.: Что надо знать о концептуализме. // Арт-Азбука. Словарь современного искусства под ред. Макса Фрая, http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm/ [24.04.2015].

Про Ленина: Как наказал Ленин обидчика крестьянского. Записана в 1925(26?) Л. Ильинским во Владимирской губернии. Художник: Василий Голубев. СПб.: Красный матрос 1997, http://ficus.reldata.com/km/issues/pro_lenina/content [07.05.2015].

Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений. В 16 т. М.: Изд-во АН СССР 1937–1959.

Пушкин, А. С.: Полное собрание сочинений. В 10 т. Л.: Наука 1977–1979. [via Фундаментальная виртуальная библиотека: http://feb-web.ru/feb/pushkin/default.asp; 30.05.2015].

Пушкинская энциклопедия. 1799–1999. М.: АСТ 1999.

Рак, В. Д.: Шенье. // Пушкин и мировая литература. Материалы к «Пушкинской энциклопедии». Отв. ред.: В. Д. Рак. СПб.: Наука 2004 (Пушкин. Исследования и материалы; 18–19). 384–388.

Рассказова, Татьяна: Тимур Кибиров – Только и делаю, что потакаю своим слабостям [Interview]. // Сегодня 14.01.1995. 12.

Резник, Ольга: Тимур Кибиров – «Жизнь нелегка, но надо стараться не забывать, что она – чудо» [Interview]. // Осетия-Квайса 15.02.2010, http://osetia.kvaisa.ru/1-rubriki/15-prazdnichnyj-tost/timur-kibirov-zhizn-nelegka-no-nado-staratsya-ne-zabyvat-chto-ona-%E2%80%93-chudo/ [24.04.2015].

Рогачева, Н. А.: Поэтика «Вариаций» Тимура Кибирова. // Материалы международной научно-практической конференции «Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания» [2005], http://inec.pspu.ru/sci_liter2005_rog.shtml [nicht mehr zugänglich].

Рубинштенй, Лев : «Отпечатки», выпуск 4. Фотографии из архива Льва Рубинштейна. // OpenSpace.ru 20.09.2011, http://os.colta.ru/literature/projects/22016/details/30314 [10.06.2017].

Рубинштейн, Лев: Предварительное предисловие к опыту концептуальной словесности. // Искусство (1990) 1. 47–48; = // Эти странные семидесятые, или потеря невинности. Эссе, интервью, воспоминания. Сост.: Георгий Кизевальтер. М.: НЛО 2010. 242–246.

Рубинштейн, Лев: Регулярное письмо. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха 1996.

Рубинштейн, Лев: Что тут можно сказать… // Личное дело №_. Литературно-художественный альманах. Сост.: Лев Рубинштейн. М.: Союзтеатр 1991. 232–235.

Руднев, Вадим: Заметки о новом искусстве II. «Третья модернизация». // Даугава (1989) 5. 120–124.

Русская литература XVIII века. Составил доктор филологических наук профессор Г. П. Макогоненко. Л.: Просвещение 1970.

Русские писатели 20 века. Биографический словарь. Гл. ред. и сост.: П. А. Николаев. М.: Большая российская энциклопедия; Рандеву-Ам 2000.

Русские советские песни (1917–1977). Сост.: Н. Крюков, Я. Шведов. М.: Художественная литература 1977.

Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. Сост.: В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. М.: Наследие 1999.

Рутц, Марион: Выбор предшественников. Размышления Т. Кибирова о положении андеграунда и о повороте в собственном творчестве («Мише Айзенбергу. Эпистола о стихотворстве»). // Современное гуманитарное образование. Вып. 10: Филологические традиции в современном литературном образовании. Т. 2. М.: 2011. 90–98.

Рутц, Марион: Детская литература в творчестве Тимура Кибирова: многоплановые аргументы постмодернистской дискуссии о ценностях (перевод: Алла Хольцманн). // Детские чтения 11 (2017). 214–243, http://www.detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/261/240 [03.04.2018].

Рутц, Марион: «Иностранные» интертексты в творчестве Тимура Кибирова (общая картина, англофильство и англо-французский антагонизм). // Текст и подтекст. Поэтика эксплицитного и имплицитного. Отв. ред.: Н. А. Фатеева. М.: Азбуковник 2011. 341–348.

Рутц, Марион: «Каноны» современной русской поэзии. Наблюдения и перспективы. // Шталь, Хенрике; Рутц, Марион (ред.): Имидж, диалог, эксперимент. Поля современной русской поэзии. München; Berlin; Washington: Otto Sagner 2013. 37–58.

Рутц, Марион: Проблема маргинализации поэта в славянских культурах. Обновление нравственно-поучительной поэзии на примере книги Тимура Кибиров «Кара-барас». // Международный научный симпозиум «Славянские языки и культуры в современном мире». Труды и материалы. М.: Макс Пресс 2009. 405–406.

Рутц, Марион: Пушкин и Державин как источники положительного образа семейного быта в поэзии Тимура Кибирова. // Graf, Alexander (Hg.): Poetik des Alltags. Russische Literatur im 18.–21. Jahrhundert. München: Herbert Utz 2014. 323–333.

Рыклин, Михаил: «Проект длиной в жизнь»: Пригов в контексте Московского концептуализма. // Неканонический классик. Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007). Сборник статей и материалов. Под ред. Е. Добренко и др. М.: НЛО 2010. 81–95.

Самиздат века. Сост.: Анатолий Стреляный, Генрих Сапгир, Владимир Бахтин, Никита Ордынский. Минск; М.: Полифакт 1997.

Самоделова, Е. А.: Есенинские строки в культурной традиции: момент взаимовлияний (на примере стихотворений А. Финкеля и Т. Кибирова). // Материалы и исследования по рязанскому краеведению. Т. 8. Отв. ред., сост.: Б. В. Горбунов. Рязань: Политех 2005. 262–270.

Северская, О. И.: Пушкин и его читатель (аллюзия и цитата как способы создания подтекста в поэзии 1990-х годов). // Пушкин и поэтический язык XX века. Сборник статьей, посвященный 200-летию со дня рождения А. С. Пушкина. М.: Наука 1999. 270–289.

Седакова, Ольга: Ольга Седакова о Наталье Леонидовне Трауберг. // OpenSpace.ru 03.04.2009, http://os.colta.ru/literature/events/details/9084/ [10.06.2015].

Серов, Вадим: Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. М.: Локид-Пресс 2004.

Сеславина, Елена: Тимур Кибиров – «Взял барашек карандашик…» [Interview]. // Известия 14.10.1999. 10.

Сеславина, Елена: Тимур Кибиров – … И спокойно заниматься своим делом [Interview]. // ДН (1996) 7. 167–174.

Сид, Игорь: Клуб ПОЭЗИЯ [Энциклопедия «Кругосвет» 2003]. // LITER.NET – геопоэтический сервер Крымского клуба, http://www.liter.net/Krugosvet/article/poezia_club.htm# [24.04.2015].

Сид, Игорь: Юрий Запоев. Не я – отец Тимура Кибирова, а наоборот: Тимур Кибиров – мой сын [Interview]. // Литер.NET. Геопоэтический сервер Крымского клуба, http://liter.net/=/Kibirov/zapoev.htm [17.04.2015].

Скандура, Клаудия (сост.): «Рим совпал с представленьем о Риме…». Италия в зеркале стипендиатов Фонда памяти Иосифа Бродского (2000–2008). М.: НЛО 2010.

Скворцов, А. Э.: Восприятие и интерпретация творчества Пушкина в современной российской поэзии 1980 – 1990-х гг. // Ученые записки Казанского гос. ун-та 136 (1998): А. С. Пушкин и взаймодействие национальных литератур и языков. 96–106.

Скоропанова, И. С.: Русская постмодернистская литература. 6-е изд. М.: Флинта; Наука 2007 [[1]1999].

Словарь современного литературного русского языка (БАС). Институт русского языка АН СССР. М.; Л.: Наука 1950–1965.

Словарь сокращений [n. d.], http://www.sokr.ru/ [13.05.15].

Словарь терминов московской концептуальной школы. Сост. и автор предисл.: Андрей Монастырский. М.: Ad marginem 1999.

Словарь терминов московской концептуальной школы. // Пастор (1999) 7. 156–241, http://www.conceptualism-moscow.org/files/Pastor%207%20all%20pages.pdf [24.04.2015].

Смирнов, И. П.: Быт и бытие в стихотворениях Д. А. Пригова. // Неканонический классик. Дмитрий Александрович Пригов (1940–2007). Сборник статей и материалов. Под ред. Е. Добренко и др. М.: НЛО 2010. 96–105.

Советская музыка, http://www.sovmusic.ru [13.05.2015].

Советские поэты, павшие на Великой отечественной войне. М.; Л.: Советский писатель 1965.

Современное зарубежное литературоведение. Страны западной Европы и США. Концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. РАН ИНИОН. Отв. ред.: А. Е. Махов. М.: Интрада 1996.

Соловьев, В. С.: Общий смысл искусства. // Соловьев, В. С.: Сочинения. В 2 т. Общ. ред. и сост.: А. В. Гулыга, А. Ф. Лосев. 2-е изд. М.: Мысль 1990 [[1]1988], т. 2. 390–404.

Соломенко, Евгений: Мрак да перетак. // Правда 02.09.1989. 3.

Степанов, В. П.: Сумароков Александр Петрович. // Словарь русских писателей XVIII века. В 3 т. СПб.: Наука 1988–2010, вып. 3. 184–199.

Степанов, Юрий: Константы. Словарь русской культуры. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Академический проект 2001.

Степанов, Юрий: Концепты. Тонкая пленка цивилизации. М.: Языки славянских культур 2007.

Сумароков, А. П.: Избранные произведения. Вступ. статья, подг. текста и прим. П. Н. Беркова. Л.: Советский писатель 1957.

Суханова, С. Ю.: Жанровая семантика эклоги в цикле Т. Кибирова «Стихи о любви». // Сибирский филологический журнал (2013) 3. 161–167 [via elibrary.ru; 17.04.2015].

Сэйерс, Дороти: [Textauswahl]. // Библиотека сайта «Роза Мира», http://rozamira.org/lib/names/s/sayers_d/index.htm [10.06.2015].

Сэйерс, Дороти Л.: Создатель здания. М.: Хиллтоп 2003.

Тоддес, Евгений: «Энтропии вопреки». Вокруг стихов Тимура Кибирова. // Родник (1990) 4. 67–71.

Тойбин, И. М.: Е. А. Баратынский. // Баратынский, Е. А.: Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель 1989. 5–52.

Толковый словарь русского языка. Под ред. Д. Н. Ушакова. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей 1939–1940 [=http://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov/; 13.05.2015].

Толоконникова, С. Ю.: «Парафразис» Т. Кибирова. «Другие» и «мы». // Литература в современном культурном пространстве. Сборник научных трудов. Ред. колл.: С. М. Одинцова и др. Курган: Изд-во Кугр. ун-та 2004. 64–71.

Толстой, А. К.: Собрание сочинений. В 4 т. М.: Правда 1980.

Трауберг, Наталья: Времена и нравы. Беседа с Зоей Световой. // Трауберг, Наталья: Сама жизнь. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха 2008. 403–409.

Трауберг, Наталья: Всегда ли побеждает побежденный? Беседа с Борисом Колымагиным. // Трауберг, Наталья: Сама жизнь. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха 2008. 409–417.

Трауберг, Наталья: Голос черепахи. 2-е изд. М.: Библейско-богословский институт 2011 [^{1}2009].

Трауберг, Наталья: Невидимая кошка. М.; СПб.: Летний сад 2006.

Трауберг, Наталья: Сама жизнь. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха 2008.

Тредиаковский, В. К.: Избранные произведения. М.; Л.: Советский писатель 1963.

Турков А.: Александр Блок. Изд. 2-е, испр. М.: Молодая гвардия 1981 [^{1}1969].

Тютчев, Ф. И.: Сочинения. В 2 т. М.: Художественная литература 1984.

Ульянова, А. И.: Детские и школьные годы Ильича. М.: Новая Москва 1925.

Ульянова, А. И.: Детские и школьные годы Ильича. М.; Л.: Гос. изд-во детской литературы; Министерство просвещения 1947.

Фалеев, Дмитрий: Постмодернизма не было [Interview mit Kibirov]. // НГ – Ex libris 11.03.2010, http://www.ng.ru/ng_exlibris/2010-03-11/2_kibirov.html [24.04.2015].

Фаликов, Илья: Глагол времен. Г. Державин и Т. Кибирова: опыт параллельного прочтения. // ЛГ 19.10.1994. 4.

Фатеева, Н. А.: Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности. Изд. 2-е, испр. М.: URSS 2006.

Фатеева, Н. А.: Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе. // Известия АН. Серия литературы и языка 56 (1997) 5. 12–21.

Фатеева, Н. А.: Типология интертекстуальных элементов и связей в художественной речи. // Известия АН. Серия литературы и языка 57 (1998) 5. 25–38.

Федоров, А. И. (сост.): Фразеологический словарь русского литературного языка. Изд. стереот. М.: АСТ; Астрель 2001 [= Новосибирск 1995].

[Федоров, Игорь]: Стихи Игоря Федорова. М.: Изд-во Н. Филимонова 2005.

Федорова, Людмила: Суровый Дант и насмешливый Кибиров. // Литературная учеба (1998) 2. 109–114.

Хаусман, Альфред: Четыре стихотворения. Переводы с английского. Вступление Григория Кружкова. // Иностранная литература (2006) 6, http://magazines.russ.ru/inostran/2006/6/ha6.html [10.06.2015].

Хаусмен, Альфред Эдуард: Избранные стихотворения. Сост.: Евгений Витковский. М.: Водолей 2006.

Ходасевич, Владислав: Державин. Париж: Изд-во «Современныя записки» 1931, http://imwerden.de/pdf/khodasevich_derzhavin_1931_text.pdf [30.05.2015].

Ходасевич, Владислав: Державин. СПб.: Вита Нова 2011.

Холмогорова, О. В.: Соц-арт. М.: Галарт 1994.

Христианство. Энциклопедический словарь. В 3 т. Ред. колл.: С. Аверинцев и др. М: Большая российская энциклопедия 1993–1995.

Цурганова, Е. А.: Введение. // Современное зарубежное литературоведение. Страны западной Европы и США. Концепции, школы, термины. М.: Интрада 1996. 3–12.

Чередниченко, Татьяна: Песни Тимура Кибирова. // Арион (1995) 1. 15–26 [= http://magazines.russ.ru/arion/1995/1/2_mono1.html; 17.04.2015].

Чернова, И. И.: Литературная Ленинианa в школе. Книга для учителей. Из опыта работы. Изд. 2-е, дораб. М.: Просвещение 1986.

Честертон, Г. К.: Чарльз Диккенс. М.: Радуга, 1982 [via wikilivres.ru; 10.06.2015].

Чуковский, Корней: Собрание сочинений. В 15 т. М.: Терра 2001–2009.

Чупринин, Сергей: Русская литература сегодня. Жизнь по понятиям. М.: Время 2007. 118–120.

Чупринин, Сергей: Русская литература сегодня. Новый путеводитель. М.: Время 2009.

Чупринин, Сергей: Тимур Юрьевич Кибиров. // Журналный зал, http://magazines.russ.ru/authors/k/kibirov/ [17.04.2015].

Чупринин, С. И. (сост.): Национальная премия «Поэт». Визитные карточки. М.: Время 2010.

Ш.: Шаликов (князь Петр Иванович). // Энциклопедический словарь. Издатели: Ф. А. Брокгауз; И. А. Эфрон. СПб.: Брокгауз-Ефрон 1890–1907.

Шабурова, Мария: Выбор формы – уже цитата. Тимур Кибиров: «Я отношусь к поэзии как к речевому бытовому акту…» [Interview]. // Стенгазета 27.11.2005, http://www.stengazeta.net/article.html?article=758 [24.04.2015].

Шапир, М. И.: Семантические лейтмотивы ирои-комической октавы (Байрон – Пушкин – Тимур Кибиров). // Philologica (2003/2005) 8. 91–168, http://www.rvb.ru/philologica/08pdf/08shapir.pdf; резюме: http://www.rvb.ru/philologica/08rus/08rus_shapir.htm, 17.04.2015].

Шаповал, Сергей: Традиционный русский поэт [Interview]. // Московские новости 15.11.1992. B10.

Шаповал, Сергей; Пригов, Дмитрий: Портретная галерея Д. А. Пригова. М.: НЛО 2003.

Шаповал, Сергей (сост.); Пригов, Дмитрий: Двадцать один разговор и одно дружеское послание. М.: НЛО 2014.

Шендерович, Виктор: Все свободны! Поэт Тимур Кибиров [Interview]. // Радио Свобода 19.02.2007, http://www.svobodanews.ru/Transcript/2007/02/18/20070218235152440.html [24.04.2015].

Шерр, Барри: Строфика Бродского: новый взгляд. // Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе. Ред.-сост.: Л. В. Лосев и В. П. Полухина. М.: НЛО 2002. 269–299.

Шинкарук, М. А.: Кибиров. // Новая российская энциклопедия. Т. 8,1. М.: Энциклопедия 2010. 110.

Широков, Роман: Семь слоников. Мещанин и мещанство. // SuperСтиль 15.06.2011, http://www.superstyle.ru/15jun2011/sem_slonikov [23.05.2015].

Шталь, Хенрике; Рутц, Марион (ред.): Имидж, диалог, эксперимент. Поля современной русской поэзии. München; Berlin; Washington: Otto Sagner 2013.

Эко, Умберто: Заметки на полях «Имени розы». Вступ., прим. и перевод с итальянского Е. Костюкович. // Иностранная литература (1988) 10. 88–104.

Эпштейн, Михаил: Зеркало-щит. // Альманах поэзия 52. Ред. колл.: Николай Старшинов и др. М.: Молодая гвардия 1989. 86–88.

Эпштейн, Михаил: Концепты... Метаболы... О новых течениях в поэзии. // Октябрь (1988) 4. 194–203.

Эпштейн, Михаил: Постмодерн в России. Литература и теория. М.: Изд. Руслана Эллина 2000.

Эпштейн, М. Н.: Постмодерн в русской литературе. Учебное пособие для вузов. М.: Высшая школа 2005.

Эстрада России. Двадцатый век. Лексикон. Отв. ред.: Е. Д. Уварова. М.: РОССПЭН 2000.

Эткинд, Александр: Хлыст. Секты, литература и революция. М.: Кафедра славистики Университета Хельсинки; НЛО 1998.

Эткинд, Е.: Четыре мастера (Ахматова, Цветаева, Самойлов, Мартынов). // Мастерство перевода (1970) 7. 29–68.

Юдин, Алексей: Дар и крест. // Дар и крест. Памяти Натальи Трауберг. Сост.: Е. Рабинович, М. Чепайтите. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха 2010. 29–35.

Якович, Елена: Одинокие странники с пачки «Памира». Разговор Петра Вайля и Александра Гениса с Сергеем Гандлевским и Тимуром Кибировым в гостинице «Пекин» под Новый год [Gesprächsrunde]. // ЛГ 15.01.1992. 3.

Яковлева, И. П.: Элементы постмодернисткого сознания в творчестве Тимура Кибирова. // Русский постмодернизм. Предварительные итоги. Межвузовский сборник научных статей. Ч. 1. Ставрополь: Ставропольский гос. ун-т 1998. 166–171.

Якушина, И. Л.: Русский поэтический концептуализм и его осмысление в прессе. Автореферат. М. 2010.

Янгфельдт, Бенгдт: Стихотворение – это фотография души [1987]. // Бродский, Иосиф. Книга интервью. Сост.: В. Полухина. Изд. 5-ое, испр. и доп. М.: Захаров 2010. 303–314.